MARIANA ȘORA

cunoaștere poetică și mit în opera lui lucian blaga

I

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Orice gîndire, cu atît mai mult una poetică, pornește dintr-un centru dinamic scăldat de apele amniotice ale dispozițiilor preconștiente. Înainte de a fi o concepție articulată și elaborată, ea preexistă, într-o stare embrionară, dar nu mai puțin individuată. Identitatea cu sine însăși, ca o unui organism de-a lungul fracțiunilor timpului și a metamorfozelor în cursul cărora își primenește în repetate rînduri totalitatea celulelor, rămînînd tot el, o are gîndirea — cînd putem vorbi de o gîndire organică — în virtutea atmosferei interioare și atitudinii fundamentale care stau la originea unei viziuni, poetice sau filozofice.

Gîndirea lui Blaga e în esență viziune ; s-a spus, și pe drept cuvînt, că Blaga e un poet care gîndește vizionar. Este unul din cazurile rare unde cuvîntul viziune nu e nelalocul lui. Un fel propriu, personal, de a vedea lucrurile îndreptățește în principiu expresia de „viziune poetică", dar numai într-un sens limitat, tocmai acela de „fel de a vedea", nu și în sensul lui deplin, licit doar atunci cînd opticii subiective, supuse schimbărilor sau modulațiilor sensi-

bilităţii, prin care se filtrează lumea şi gîndul înainte de a se întruchipa în poezie, îi corespunde într-adevăr o sesizare de ansamblu a lumii într-un fel propriu. Dacă am numi „viziune" numai această preexistenţă a unei concepţii, nu am mai vorbi de atîtea „viziuni poetice" desluşite la cîte un începător în ale versificaţiei, încă de la primele efuziuni lirice.

Spunînd însă despre un poet sau artist că este vizionar, accentul apreciativ de care e însoţită această judecată poate aduce a laudă sau a blam, după cum expresia se încarcă de o aderare funciară la umbletul prin acele zone clar-obscure, pline de tîlcuri sau fantastice, în care se presupune că ne conduc paşii profetului, pentru a ne vesti cine ştie ce adevăruri adînci şi revelaţii secrete, sau de o repulsie la fel de funciară faţă de neclarităţile suspecte de pretenţios profetism şi părelnică profunzime a creaţiilor fantasmagorice. Pentru noi, viziune este un complex de intuiţii. Ele sînt sursa gîndirii care le explicitează şi le justifică prin tot eşafodajul ei raţional, fără a le modifica esenţa intimă. „O adevărată filozofie nu se poate îmbina din noţiuni abstracte... Filozofia, ca şi arta şi poezia, trebuie să-şi aibă izvorul în sesizarea intuitivă a lumii, şi lucrurile nu trebuie să se petreacă cu atîta sînge rece, deşi capul trebuie să rămînă mereu deasupra, încît omul să nu fie zguduit, întreg, inima şi capul. Filozofia nu e un exerciţiu de algebră. Mai degrabă are dreptate Vauvenargues spunînd: Les grandes pensées viennent du coeur." *Acestea însă le spunea Schopenhauer*[1]. *La o primă sesizare emoţional-intuitivă a lumii se referă şi Blaga cînd recomandă să privim „prin poarta*

[1] *Parerga und Paralipomena*, II, cap. I, par. 9.

inimii noastre". Astăzi, cînd tot ce ține de afect e pe cît se poate surghiunit din lumea literelor și contestat mai ales în reflecția despre creație, se vorbește totuși cu predilecție despre o tonalitate primară (Grundstimmung"), *care-și imprimă pecetea manifestărilor personale, sau atitudinea, dispoziția, atmosfera interioară, din care, pornind, se constituie o viziune.*

Viziunea, întrucît există, va fi necesarmente aceeași, fie că se exprimă poetic, fie că se traduce în limbajul conceptual al gîndirii teoretice. Critica cea mai competentă a semnalat unitatea inspirației la Blaga, subliniind că viziunea face corp comun cu vibrația poetică, delimitînd unele teme centrale comune poeziei și filozofiei sale, stabilind uneori legături precise între ele. Dacă ne mulțumim însă să constatăm coeziunea internă dintre diversele moduri de exprimare ale unui creator, nu facem decît să demonstrăm ce e în afară de orice discuție, unitatea lor fiind dată de tulpina comună, a personalității. A spune deci că Blaga este și poet și filozof, așa cum Michel Angelo a fost pictor, și sculptor, și arhitect, și poet, recognoscibil în fiecare mod al său de exprimare, nu e un mare pas înainte. Dacă e să dezghiocăm un mesaj poetic care să coincidă cu concepțiile elaborate cu ajutorul instrumentului teoretic, trebuie să stabilim cu precizie substratul comun al celor două forme de manifestare și, mai mult decît atît, să surprindem structura intimă a viziunii și exprimării, aceeași în poezie și în filozofie. Lucrul acesta se arată a fi destul de anevoios (dovada e că în fond nu a fost încă făcut), anevoios în pofida aparențelor — un prim strat de corespondențe fiind evidența însăși — și, cum vom vedea, în parte tocmai din pricina acestor aparențe.

Căci trebuie spus că dacă legătura evidentă dintre poezia lui Blaga și filozofia sa n-a rămas în afara atenției unanime, corelația dintre ele o găsim fie semnalată fugar [1], *ca referire incidentală, în studii ce au ca obiect poezia, fie precizată mai substanțial, dar în eseuri care-și propun să degajeze doar anumite componente ale viziunii lui Blaga.*

Foarte interesante lucrări scot, de pildă, în evidență laitmotivele „sensibilității metafizice", sentimentul că totul e tainic, adeziunea dată „misterului" lumii, aportul folcloric și alte laturi sub care poate fi privită originalitatea acestei poezii, a cărei frumusețe e inseparabilă de luminile și negurile unei gîndiri trăite. Dacă asemenea lucrări se mulțumesc să indice doar constanța tematică și corespondențele ce permit să se constate unitatea întregii opere [2], *acest lucru*

---

[1] Corelația a fost semnalată de la început cu o clarviziune discernabilă în concizia aforistică a exprimării de Pompiliu Constantinescu: „Blaga își trăiește filozofia", precum și de Al. Philippide cînd scrie că la Blaga poezia e „un mod de cunoaștere".

[2] În acest sens e conceput de către D. Micu studiul liricii lui Blaga, în care se schițează elementele unui portret spiritual (de citat fiind îndeosebi în paginile despre cultul adîncurilor [43—45], despre aspirația la cunoaștere totală [39], despre elogiul copilăriei [64]. „Simbolurile create aici (în *Lauda somnului* și *În marea trecere*) prefigurează piloni ai construcției teoretice din viitoarele „trilogii" (p. 32), constată D. Micu, afirmație urmată, firește, doar de alte cîteva indicații sumare, subiectul cărții fiind lirica lui Blaga. Aspecte particulare, prin care se vizează o cuprindere a diverselor componente tematice și stilistice dintr-un unghi de vedere unificator, sînt detectate în interesantele încercări ale lui I. Negoițescu: *Poezia în gîndirea lui Blaga* (*Luceafărul*, 21. V. 1966) și *Blaga și artistul, sau de la filozofie la dramă* (*Familia*, nr. 7, 1967), unde, însă, unitatea e văzută în precumpănirea poeticului ca mărime estetică; în *Blaga poet orfic*, de N. Balotă (*Euphorion, eseuri*, 1969).

își are îndreptățirea în faptul că rolul criticii nu e să reducă poezia la conținutul ei conceptual, și se poate considera că și-a împlinit misiunea conceptualizînd ceea ce în poezie ține de trăire și constatînd doar organicitatea unei viziuni exprimate în moduri diferite, poetic și teoretic. Unitatea aceasta, adesea afirmată în lucrări de ansamblu, e apoi practic negată prin aprecierea discriminatorie a poeziei și a filozofiei lui Blaga, nu numai sub raportul valorii lor ca realizare, dar chiar sub aspectul conținutului propriu-zis. Pe drept cuvînt, într-o anumită măsură. Lăsînd la o parte vanele întrebări dacă poetul gînditor e „mai degrabă" poet sau filozof (precum și părerea emisă odinioară că „amîndouă în același timp nu se poate"), constatăm că poezia lui Blaga forțează admirația, pe cînd filozofia sa stîrnește reacții diferite. Aplaudată, fie fără participare și pătrundere, pentru simplul fapt că există, deci în calitatea ei de efort constructiv care sporește producția culturală, sau elogiată cu admirație naivă, pentru genialitatea ei, ea e privită cu reticențe, chiar repudiată de ortodoxie, de care Blaga se distanțează categoric, și nu e acceptată nici de gîndirea raționalistă, întrucît aceasta vede în ea o filozofie mistică. Există comentatori care-l apreciază pe Blaga în cel mai înalt grad ca poet și-și proclamă non-aderența la gîndirea sa expusă teoretic, deși nu neagă identitatea viziunii din ambele moduri de exprimare [1]. *Într-o măsură e normal să fie așa: lumea ca „mister", construirea unor mituri, glori-*

[1] „E deci imposibil de analizat lirica lui Blaga, scrie Crohmălniceanu în cartea sa despre Blaga (p. 24), fără a face măcar o sumară prezentare prealabilă a sistemului său filozofic", dar respinge apoi total acest „sistem", aducînd totuși o subtilă analiză și o fină apreciere a poeziei. Același schism caracterizează eseul lui Tertulian despre Blaga.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

ficarea htonicului şi aşa mai departe pot fi gustate în poezie ca stări lirice sau proiectări în zona cuprinderii cognitive a unor emoţii subiective, pe cînd într-un context teoretic aceeaşi termeni par să ateste un anumit grad de obscurantism. Riscăm anticipat afirmaţia că gîndirea lui Blaga se refuză — cu stavile puse de ea însăşi prin terminologie şi spirit de sistem — unei juste aprecieri, care, dacă nu poate fi egală cu a poeziei sale, se cade să restabilească în drepturile lui sîmburele de intuiţii originale. Acest sîmbure, dezghiocat din dezvoltările etajate în construcţii edificate după principiile unei năzuinţi combinatorii şi din învelişurile limbajului, îşi arată coincidenţa cu intuiţiile esenţiale mijlocite de verbul său poetic cu discreta sa grandoare şi subtila lui simplicitate.

Credem deci că putem aduce, deşi există un număr de lucrări valoroase despre Blaga, o contribuţie în plus la precizarea portretului spiritual al poetului, întrucît încercarea de faţă nu tinde să completeze sau să modifice aprecierile literare şi exegezele tematice existente, ci să desluşească mai net unele trăsături distinctive, să definească mai precis viziunea sa în articulaţiile ei şi să surprindă modul de structurare a viziunii în formulare. Nefiind o monografie, această încercare nu va expune sistematic toate operele, ci numai pe cele revelatoare, şi numai în măsura în care ni se par revelatoare. Blaga a fost privit ca modernist şi tradiţionalist, ca mistic şi ateu, ca ortodox şi eretic, ca mare filozof şi ca inventator de fantasmagorii date drept metafizică. Poate că reuşim să descoperim sub aparenţele contradictorii acel punct din care privite ele se armonizează într-o ima-

gine coerentă și precisă. Ne interesează să surprindem unitatea în diversitatea modurilor de manifestare, să circumscriem viziunea însăși, să-i stabilim unicitatea, să-i găsim înrudirile și să-l situăm la un nivel european prin raportare la problematica epocii; originalitatea se va vădi astfel corelată cu universalitatea poetului mioritic, muncit de aceleași tulburătoare căutări ca cele mai profunde spirite ale vremii.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEZIE ŞI CUNOAŞTERE

Comentînd un fragment de scrisoare a „pătimaşului pictor" Van Gogh, pentru a defini „starea estetică şi normele artistice" (tema şi titlul primei părţi din *Filozofia stilului*), Blaga scria : „Părerea că o operă artistică trebuie să placă nemijlocit, fără şcolire pregătitoare şi mai ales fără de a trece prin sitele intelectului, e invenţia unei estetici copilăreşti" [1]. Ne-am înşela dacă am crede că această pledoarie pentru o apreciere a artei prin mijlocirea cunoştinţelor pe care le-a putut dobîndi un spirit cultivat şi o înţelegere a ei prin intermediul sau „sita" intelectului este ţinută în favoarea operelor trecutului, greu accesibile fără raportări la datele unui context istoric şi cultural. Dimpotrivă, această luare de poziţie pentru trecerea emoţiei artistice prin filtrul intelectului i se pare indicată lui Blaga tocmai în favoarea căutărilor, noi de fiecare dată, şi a formulelor noi de exprimare. Dovadă, exemplificarea prin mărturisirile lui

[1] *Filozofia stilului*, 1924, p. 4.

Van Gogh, „care cuprind... toată suferința noutății neînțelese!" Receptivitatea noastră fiind totdeauna limitată, sau, cum spune Blaga, chiar „alterată" de o anumită școală, de obișnuințe mai ales, se impune o pregătire a gustului „cel puțin negativ, pentru a înlătura o teorie estetică existentă prin operele de artă pînă aci" [1], se impun deci anumite eforturi de descătușare a minții din prejudecățile estetice curente. Fără aceste eforturi, care sînt și ale gustului, dacă se poate spune așa, „n-am rămîne... de-a pururi în perplexă stîngăcie în fața creațiilor revoluționare, care răstoarnă canonul estetic al unei epoci oarecare?"

Desigur că ideea aceasta nu e numai a lui Blaga și nici nu mai are nevoie de pledoarii. Dacă am reamintit-o de la început, așa cum și Blaga a pus-o în fruntea expunerii sale despre stiluri, este pentru că ni se pare o semnificativă pledoarie *pro domo sua*. Sentimentul de a avea nevoie de gînditorul Blaga pentru a-i apăra pozițiile poetul Blaga l-a putut avea nu întrucît s-ar fi lovit de refuzuri pornite dintr-o anumită strîmțete a înțelegerii a ceea ce aducea nou sub raport stilistic — deși n-au lipsit, firește, rezervele față de noutatea, îndeosebi față de factura poeziei sale în perioada în care caracterul ei distinctiv părea să zacă în modernism —, ci mai degrabă fiindcă inspirația sa aduce în cercul de vrajă al poeziei conținuturi care fac apel la puterile intelectului, cu totul altfel decît ermetismul, și anume prin implicațiile ei filozofice.

Aceasta în momentul cînd termenul de „poezie filozofică", putînd fi înțeles ca o încercare de versificare a unor

[1] *Op. cit.*

idei abstracte, devenise aproape depreciativ. Formula poetică ilustrată prin ceea ce în germană se cheamă *Gedankenlyrik* este într-adevăr tot ce poate fi mai desuet în poezia modernă ; o dată cu distincția netă dintre lirism și retorică, deci de la simbolism încoace, este apoetic pentru sensibilitatea modernă orice conținut de idei care ar putea fi formulat tot atît de bine în proză, poezia fiind identificată cu lirismul, o categorie de sine stătătoare, fără alte contingențe cu versificarea decît cele pur formale, nici acestea nu obligatorii. Că putem prețui și azi discursivitatea, vaste construcții epice, poemul didactic descriptiv, gen Lucrețiu, retorismul patetic sau imagistic („Cel mai mare poet francez ? — Hélas, Victor Hugo"), este un efect al „școlirii", de care vorbește Blaga, dar nu ne împiedică să considerăm tot ce poate fi tradus într-un limbaj altul decît al poeziei, tot ce a fost „îmbrăcat", cum se spune, „în haină poetică", iremediabil prozaic și exilat din Parnas. Separarea lirismului de discursivitate pare un proces ireversibil. Ceea ce nu înseamnă iarăși că poezia modernă face mai puțin apel la emoții intelectuale, putînd fi citați în acest sens întîi Mallarmé, apoi Rilke și Valéry, Ion Barbu și o seamă de contemporani, de la Saint John-Perse și pînă la Enzensberger. Lirism trecut prin filtrul gîndirii, sau gîndire trecută prin filtrul sensibilității, aceasta e formula, modalitatea de construire și a universului poetic blagian, dar chiar imaginea trecerii printr-un filtru e abuzivă și se cuvine s-o înlocuim prin cea a unei unice surse.

Cînd Blaga cere o participare a intelectului într-un efort de înțelegere, se referă întîi la necesitatea acestui efort atunci cînd prejudecățile sau obișnuințele ridică un para-

van în fața unei exprimări originale, care se diferențiază prin noutatea ei stilistică. Dar, implicit, participarea intelectuală e cerută dincolo de silința de a învinge eventualele stavile ridicate prin apariția unor coordonate estetice inedite. Sub acest aspect, pledoaria sa ne apare în mai mare măsură *pro domo,* întrucît poezia sa, de esență meditativă, comunică emoția lirică integral numai într-o sesizare globală a sensului sau a viziunii care subtinde imaginile, ba, care se exprimă uneori și direct, noțional — ca în programatica și totuși poetic vibranta profesie de credință inițială : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii..." Autenticul poet nu se dezminte, el nu ne oferă idei poetizate (idei, de o parte, efort de poetizare, de alta), ci idei poetice sau idei viziune.

Blaga însuși scrie : „Sensuri ascunse ce ar putea să fie formulate în chip abstract nu se găsesc în poezia mea decît ca alunecări, pe care eu însumi le condamn. Toate sensurile țin de domeniul unei sensibilități metafizice..." [1]

---

[1] Lucian Blaga *Poezii,* E.P.L., 1967, p. 493, note postume relative la creația sa poetică. În același sens scriu : Dem. Botez, în 1929 : *„L. Blaga e un poet adevărat...* Dacă cugetă ceva mai mult decît confrații, asta nu înseamnă că-l transpune pe Kant în versuri... Cugetarea... apare ca o realitate emotivă", cu mai multă reticență, Călinescu (*Ist. lit. rom...,* p. 795), în comentariul său la *Lauda somnului,* unde „poetul cade într-un soi de nostalgie de Eden, într-o lîncezeală numită tristețe metafizică"... ; cu mai multă pătrundere simpatetică, Philippide (*Viața rom.,* 12 dec. 1938, citățm după ediția Blaga, *Poezii,* p. 483) : „Ce caracterizează întreaga lui operă poetică e un fond de contemplație mistică... Pentru el, lumea e plină de semne și revelații. (Mai mult mistere nerevelate, am zice, n.n.) Sarcina poetului este să descifreze semnele și să culeagă revelațiile. Poezia nu este un simplu joc al închipuirii și un mijloc de expresie a sensibilității. Ea este în primul

Pe vremea cînd Blaga se simțea oarecum solidar cu mișcarea inovatoare expresionistă, găsea că o „pornire spre esențial e una din trăsăturile caracteristice epocii noastre“ [1]. Tendința dominantă a artei moderne o vede în aceea că „se refugiază într-o regiune mai abstracă (decît a ideii platoniciene și a „tipicului“ n.n.), încercînd să redeie ulimele esențe ale lucrurilor“ [2]. Dacă Blaga ar fi trăit să urmărească evoluțiile ulterioare ale artei, s-ar fi simțit confirmat desigur în aceste vederi prin triumful picturii nonfigurative, al teatrului parabolic și mai ales beckettian, al tragicului redus la expresia sa cea mai nudă. Aceeași tendință spre esențial o întrezărește pe drept cuvînt în „pasărea miraculoasă“ a lui Brâncuși, în ale cărei linii prelungi vede întruchipîndu-se „un extaz abstract“ [3]. Or, „instinctul esențialului e un instinct metafizic“. Acesta, susține Blaga, a invadat în epoca modernă arta, manifestîndu-se și în știință ca „goană după ultimele principii“.

---

rînd căutare de sensuri și de tîlcuri noi, tălmăcire mistică a vieții, revelație, extaz, intuiție. *Poezia este, așadar, un mod de cunoaștere...* Neliniștea poetului e de natură metafizică. Zbuciumul e mai mult mintal, cerebral... Nimic mai depărtat de lirica lui Blaga decît așa-zisa poezie de idei, poezia filozofică. Nu e nimic abstract în ea.“ (Sublinierile sînt ale noastre.)

Mai recent, Crohmălniceanu (*Lucian Blaga*, 1963, p. 24) precizează că „motive filozofice devin la el teme lirice“, iar D. Micu formulează aceeași idee (*Lirica lui Lucian Blaga*, 1967, p. 12), vorbind de o „percepere intelectualizată a misterului existențial“ și spunînd și el că Blaga nu traduce în imagini, decît incidental, concepte sau concepții, că *„gîndește vizionar“*.

[1] *Fețele unui veac*, p. 121.

[2] *Idem*, p. 120.

[3] *Idem*, p. 119.

Nimeni n-a tăgăduit că acest instinct metafizic se manifestă cu tărie în poezia lui Blaga. Ca sete de cunoaştere „a ultimelor principii", el se confundă, după părerea noastră, cu acel *„nisus cognitivus"*, care a generat şi trilogia cunoaşterii. Multcitatul *Autoportret* o enunţă de altfel cu claritatea cunoaşterii de sine: „Sufletul lui e în căutare... pînă la cele din urmă hotare". Mai limpede încă poate în *Fiu al faptei nu sunt*, poezie ce ar putea fi denumită de asemenea autoportret: „Prieten al adîncului, / tovarăş al liniştii, / joc peste fapte / ...mă ascultă şi mă pricepe prea bine / şarpele cel cu ochi de-a pururi deschişi / spre înţelepciunea de dincolo".

Ochii de-a pururi deschişi spre cunoaştere (ai şarpelui, simbol de înţelepciune, şi la Blaga adesea simbol benefic, dar care-l „muşcă de călcîie") şi poate nu atît spre un „dincolo", cum vom vedea, ci spre lumea ce se dezvăluie şi se tăinuie totodată — această atitudine e tocmai năzuinţa cognitivă în care credem a deslusi pornirea cea mai intimă a poetului şi filozofului Blaga (în măsura în care trecem peste tautologia din afirmaţia că năzuinţa cunoaşterii e fundamentală la un gînditor).

Modul cunoaşterii la Blaga îl putem circumscrie oarecum, înainte de a intra în consideraţii asupra operei sale filozofice, din reflecţii revelatoare care o preced. Antiintelectualismul lui Blaga, de o natură cu totul diferită de misticismul care i-a fost atribuit, se exprimă încă din *Pietre pentru templul meu*, unde citim, de pildă: „Viaţa de astăzi... mecanizată, ne îndepărtează de adevărata viaţă, aruncîndu-ne în imensul gol al intelectualismului rigid şi sec".

Calificativele acestea se aplică și scientismului ei, în genere, oricărei cunoașteri care nu vizează totalul, care „nu duce la altarul absolutului". De vreme ce intelectul pur nu duce spre o cuprindere totală, Blaga preconizează „un alt mod de a cunoaște, de a crea, de a rezolva problemele ultime decît cel metodic și sistematic" (aceasta va fi ideea centrală din teoria cunoașterii), și anume o cunoaștere „asemănătoare cu creșterea unui organism". „Vederile metafizice ar trebui să fie o lumină ce se desprinde din întreaga... noastră personalitate" [1].

O viziune se obține deci prin trăire integrală, participare la lume, contopire cu ea spre a o simți din interior, printr-o intuire propriu-zis poetică. Preceptul „construiți-vă lumea din interior", ce pare a deschide porțile gratuității și subiectivismului extrem, și este de fapt un principiu expresionist, poate fi tălmăcit ca pornind din convingerea că există o connaturalitate a subiectului cunoscător cu lumea. A cunoaște ca un organism care crește în lume apare așadar o co-naștere cu lumea, întocmai ca la Claudel : *connaître = co-naître*. „Facem parte dintr-un ansamblu omogen, scrie acesta, și așa cum co-naștem la întreaga natură, tot așa o cunoaștem" [2]. În același sens se exprimă Maritain : „Trezindu-se la lume, sesizînd în mod obscur vreun secret substanțial al lucrurilor, sufletul omenesc se sesizează pe sine" [3]. O sete de cunoaștere prin participare ne vorbește din poezia

[1] *Pietre pentru templul meu*, 1920, p. 5.
[2] Paul Claudel, *Art poétique*, 1907, p. 71.
[3] Jacques et Raissa Maritain, *Situation de la poésie*, 1938, p. 140.

lui Blaga [1], formînd substratul comun al temelor și motivelor.

Poezia e o încercare de a tălmăci tîlcuri întrevăzute în intuiții și în trăiri nemijlocite, sau o căutare a tîlcurilor, ea e deci o aventură a cunoașterii poetice.

Astfel, poezia lui Blaga — precum și concepția sa despre creația poetică — e sincronă cu căutările moderne, nu numai printr-un aspect secundar : factura versurilor, ci și prin intenții care-i sînt esențiale și care o apropie de orientări ale poeziei postsimboliste. În acest sens, Blaga e poate chiar mai înrudit cu Rimbaud decît cu expresionismul german [2], într-o mai mică măsură prin „alhimia verbală", dar cu totul strîns prin practica unei poezii ce tinde dincolo de poezie. Stările poetice sînt cultivate ca mijlocitoare de sensuri, ele sînt stări osmotice cu lumea contemplată și instrumente ale unor experiențe existențiale. Poezia devine astfel un exercițiu spiritual, trăire revelatoare, o modalitate de explorare a lumii cu antenele sensibilității poetice, care e investită cu darul de a detecta sensuri ascunse, aidoma intuiției intelectuale, sau chiar în mai mare măsură decît aceasta. „Estetica ce s-a elaborat prin simbolism și suprarealism... atribuie artei o eficacitate apropiată celei ce li

[1] „...O insațiabilă aspirație la cunoaștere neîngrădită, la experiență totală, la topirea frenetică în fluxul vital", scrie D. Micu (*Lirica lui Lucian Blaga*, 1967, p. 15), comentînd *Poemele luminii*, ale entuziasmului și setei de trăire, dar această aspirație nu o găsim numai în poezia frenezici vitale.

[2] Contingențele lui Blaga cu expresionismul nu le vom aminti decît ocazional, dat fiind că au fost frecvent semnalate. Pentru informare mai amplă și cuprinzătoare, trimitem la Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, 1963, p. 86—91.

se recunoaște puterilor magice, eforturilor mistice și contemplațiilor spiritului speculativ", scrie Albert Béguin [1].

Atitudinea interioară inițială și mereu din nou încercată de Blaga e acea mirare în fața miracolului lumii despre care se spune că e punctul de pornire al filozofiei. Lumea e tainică, „în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare". Faptul că versul figurează într-o poezie intitulată *Biografie* îi conferă semnificația unei constante personale, îi dă ponderea unei mărturisiri esențiale, nu a unei dispoziții de moment. Versurile „programatice", în măsura în care nu vizează fapte exterioare, de „artă poetică", se cuvin acceptate în genere ca revelatoare. Așa și mult citatul : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele...", cu care se deschide întreaga revărsare de gînduri și imagini poetice, pe drept cuvînt evocat mereu ca prima poartă spre universul blagian. Tainele sînt peste tot, „în flori, în ochi pe buze ori morminte". Poetul evoluează în mijlocul lucrurilor trăind acut sentimentul că închid semnificații neînțelese, că ele „poartă o semnătură cu cheie uitată" ! Întocmai ca pentru Baudelaire, „natura e un templu" plin de tîlcuri : *„L'homme y passe à travers une forêt de symboles"*. Dar poetul tainelor nu se oprește în fața unității aparițiilor lumii, revelate de corespondențele baudelairiene, spre a cînta această mereu nouă descoperire altfel decît implicit, prin comparații și metafore ce unesc elemente situate pe planuri diverse, la distanțe uneori cosmice unul de altul ; și nu se mulțumește să savureze cu voluptate jocul ecourilor armonizate, al culorilor, sunetelor, parfumurilor

[1] Albert Béguin, *Gérard de Nerval, suivi de Poésie et Mystique.*

ce-și răspund ; înfiorarea nu se rezolvă estetic, într-o stare muzicală (ca la Baudelaire), ci-l trimite mai departe, spre tîlcul ascuns al acelor simboluri ce nu se pot descifra.

Adăugînd la cele cîteva citate de mai sus versurile „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină / și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari", constatăm că în atitudinea astfel definită se întrevede nucleul întregii teorii a „misterelor adîncite" și a „minus-cunoașterii", adică al tezelor centrale în epistemologia lui Blaga [1].

Întreaga poezie a lui Blaga în ce are mai personal și mai semnificativ e o încercare nu de a converti simboluri în sensuri, ci de a sugera prezența lor în toate ; cuvintele, imaginile sînt saturate de subînțelesuri, adesea doar de indicația aluzivă a unor înțelesuri, așa cum fenomenele lumii sînt pentru poet gravide de tîlcuri. Că poezia „sensibilității metafizice" e o aventură a cunoașterii, o încercare de pătrundere în zone liminare, lăsîndu-le tot misterul, asupra acestui lucru nu există îndoieli, nici controverse. Mai puțin evidentă apare însă afirmația că toată poezia lui Blaga, și cea naturistă, stă sub semnul setei de cunoaștere, nu cu intelectul, desigur, ci prin participare. În urma precizărilor de mai sus, apare însă caducă deosebirea de natură ce se stabilește în mod curent între primele cicluri poetice, ale impresionismului naturist, ale euforiei panteice, ale senzorialismului păgîn, sau cum vrem să le numim, și poemele „tristeților metafizice," ale renunțării și dorului

[1] Deci, încă de la primele manifestări (nu abia cu *Lauda somnului*, cum se admite în genere), lucru important pentru noi, ca temei în plus pentru cele ce urmează să susținem ceva mai jos : unitatea și continuitatea perfectă a ciclurilor tematice.

de moarte. „Totul la L. Blaga este proaspăt, trăit cu toată intensitatea senzației și cu un sens metafizic", scria Călinescu [1], și într-adevăr, aproape întotdeauna senzația imediată e ascuțită, vie, prezentă cel puțin ca punct de pornire, și în poezia sensurilor ascunse, precum există și „sensul metafizic" în cea de inspirație naturistă.

De aceea, gruparea pe cicluri tematice — în vederea comentariului critic — e licită doar într-o mică măsură, rămînînd de altfel firească și fidelă intențiilor poetului și sugestiilor date de el în titluri — și anume doar întrucît corespunde preponderenței temporare a unei teme sau atmosferei culegerii. Argumentul decisiv pentru această relativizare a distincției stabilite între cicluri poetice e că preponderența amintită a unor teme e și ea relativă, dar mai ales că deosebirea dintre ele, în speță, dintre poeziile avîntului vital și ale tristeții metafizice, nu e atît de fundamentală cît pare. Deocamdată, și în primul rînd, vom constata că nu are rost să considerăm poezia lui Blaga evolutiv. Există, fără îndoială, variații de tonalitate cu trecerea anilor. Dar de la început sînt date împreună preamărirea elanului vital și cîntecul stins al căderilor în tînjire și în nostalgia vagă, dar totodată acută, a unui tărîm transcendent sau originar; bucuria frenetică sau calmă și plină, precum și dorul de anihilare și pierdere în nimic — în tot — apar ca stări lirice complementare și alternative [2]. Nici una din aceste

[1] *Istoria literaturii române...*, p. 792.

[2] Relația complementară dintre „sublimarea apolinică" (cum e considerat elanul spre lumină) și „orgia dionisiacă" o vede Ov. S. Crohmălniceanu, care semnalează și faptul că cele două surse de inspirație: expansiunea vitală și interiorizarea, sînt date de la început.

stări nu are însă un grad mai mare de esențialitate și nu se poate constata o evoluție a substanței de gînduri poetice propriu-zisă, alta decît o minimă modificare inerentă vîrstei — deși chiar frenezia simțurilor reînvie în momente dionisiace, în mod normal, de altfel, cînd forțele vitale se adună într-o exasperare pricinuită de presimțirea apropiatului lor declin. S-ar putea spune că la început „setea de lume și soare" e legată de erotism : „Lumina ce-o simt năvălindu-mi / în piept cînd te văd — minunato, / e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintîi". Iar dorința năvalnică de viață se cere exteriorizată dinamic : „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat..." ; pe cînd mai tîrziu erotismul e exaltare cotemplativă, sau se lasă turnat în tipare anacreontice și folclorice, ca în *Catrenele dragostei,* sau flacăra reapare adumbrită de temeri, scrupule, pudori. Dar inspirația dionisiacă nu trebuie confundată, firește, cu pasiunile și efervescențele juvenile, de altfel, toată retorica pasiunii e minoră și secundară față de cascadele de imagini și de gînduri pe care într-un fel pasiunea le ocazionează. De pildă, în poezia *Lumina,* motivul, cel puțin aparent, de inspirație — de vreme ce formează strofa de început și de încheiere —, aceea năvală al luminii în piept la vederea iubitei nu se validează poetic decît prin viziunea cosmogonică evocată, prin acel „vifor nebun de lumină" ivit cel dintîi în haos, pentru a atrage în urma sa ca un vîrtej întreaga creație.

Poate că e locul aici să încercăm să aducem unele precizări în legătură cu semnificația „luminii" în poezia lui Blaga. Desigur, ca pentru oricine, există o simbolică evidentă ; s-o numim tautologic și, pedant : principiu luminos, în opoziție cu întunericul, care e și beznă spirituală, și

moarte ; sau : principiu ceresc, în opoziție cu cel teluric, obscur și înfricoșător. În contextele în care figurează, lumina ia însă la Blaga o accepție puțin ambiguă, și anume prin sensul figurat dublu pe care-l primește [1]. Citind, de pildă, „Lumina și păcatul îmbrățișîndu-se s-au înfrățit în mine", înțelegem fără șovăire, din însăși opoziția cu „păcatul", că aici lumina e aspirație superioară, principiu al binelui, rîvnă spre spiritualitate. Tot așa în versul „Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină", unde lumina e a intelectului, a înțelegerii. În schimb, cînd poetul exclamă „Spre soare rîd, / Sînt beat de lume și-s păgîn" (*Lumina raiului*), sau : „Să nu mai văd în preajmă decît cer... și-aprins în valuri de lumină / să joc...", e limpede că „avînturile nemaipomenite" se petrec în plină lumină reală, sub radiația dătătoare de viață și de euforie a soarelui, întocmai cum verile, lanurile încinse, dulcea toropeală, a poetului sau a lui Pan, cîntate alte dăți, sînt învăluite de o mare de vibrații solare. În aceste contexte, lumina soarelui e principiul vital, și preamărirea lui echivalează cu exaltarea vieții senzoriale, pămîntești sau prea pămîntești. Mai ales că beția luminii apare ca solidară cu „voluptatea-ascunsă a păcatului", raiul primindu-și preaplinul de lumină de la flăcările iadului (*Lumina raiului*). A se ivi în lumină înseamnă a se naște („Unde și cînd m-am ivit în lumină nu știu..."), iar frenezia trăirii e o participare la puteri cos-

[1] Iată cum se resfrînge ambiguitatea în interpretarea critică : dacă pentru Crohmălniceanu, „Blaga cîntă în *Poemele luminii* setea de dematerializare, de eliberare a spiritului din închisoarea trupului" (p. 83), pentru D. Micu, ele țin de „zodia stihialului", cîntînd îndeosebi beția dionisiacă (p. 13).

mice. Ca o marginalie la cosmogonia biblică, cu lumina-i creată în ziua cea dintîi, apare grandioasa imagine a luminii ivite ca „o mare și-un vifor nebun". „O sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi, o sete de lume și soare" — o sete ca un vîrtej sau un gol ce atrage după sine intrarea în viață a făpturilor. Creația luminii e actul cosmogonic primordial, care declanșează actele următoare, chemînd la viață — la lumină — tot restul fenomenelor. Și aici lumina apare ca principiul vital prin excelență ; am putea-o identifica aproape cu voința schopenhaueriană. Or, la antici, puterea a toate zămislitoare se numea Eros.

Poetul redescoperă, prin urmare, substanța unor mari mituri. Erosul ca principiu generator e omniprezent în desfășurarea vieții triumfale : „Uite în preajmă-ți pulberi de aur / ca un nor în aer ! Țîșnesc firele ca dintr-un caier / de pretutindeni și de nicăiri ! Nici o făptură / nu-ntreabă. — Polenul căzut în potire, / ca un jar îl îndură / toate florile, în dulci suferinți / peste măsură și peste fire... Bucură-te, floarea mărului, / și nu te speria de rod !"

Cu acest citat revenim însă la ideea că temele reapar aidoma în culegerile mai tardive — *La Curțile Dorului* (1938), unde figurează *Bunavestire pentru floarea mărului*, *Nebănuitele trepte* (1943), *Mirabila sămînță* (1962) ; mai ales aici regăsim inspirația bucolică și panteică.

Inspirația dionisiacă se regăsește de asemenea în poezii tardive, chiar dacă mai puțin eclatantă decît în expresiile ei cele mai violente. Din acestea din urmă face parte de pildă *Fiica pămîntului joacă*, un cîntec de bacantă și de zînă a umbrelor, întrerupt de strigăte nearticulate, în care se unesc într-o singură răzvrătire, păgînă și sfidătoare, frenezia vitală și vestirea liturghiilor drăcești de sub glie, pre-

cum și versurile ardente ce exprimă dorința de a fi una cu vibrațiile luminii și de a-și vedea sîngele curgînd „pe scocurile lumii / să-nvîrtă roțile / în mori cerești". Însă acea vînătoare fantastică printre „arhaice izvoare" în dumbravă, unde gonacii stîrnesc „roșii vietăți", veverița izbucnește din ascunziș ca o flacără și „sîngelui i s-or deschide prin păduri lăcatele", e înfățișată în una din ultimele poezii *(Corn de vînătoare)*. Goană, hăituire, flăcări și vărsare de sînge, chiote sălbatice, văi care ăuie — e aici, într-un apocalips animal, o dezlănțuire de forțe și impulsuri primare foarte apropiată de violența pasională a începuturilor, de pe vremea cînd tema luminii se metamorfoza pe alocuri în motivul focului. Pe atunci, pasiunea își căuta izbăvirea în consumarea totală: „Tînărul tău trup de vrăjitoare-mi arde-n brațe / ca-n flăcările unui rug!", și tînărul poet descoperea înrudirea dintre frenezia vitală și moarte. Pasiunea e corelată, cu dorința de nimicire: „Dacă eu nu, atuncea cel puțin / această apă să te frîngă, / această undă să te sfarme, / să te stingă, să te stingă". Tema focului și a consumării din *Noi și pămîntul (Poemele luminii)* reapare însă și ea în ultimele cicluri poetice, astfel în *Viori aprinse femeile:* „Viori aprinse subt arc / în flăcări și fum"; sau în *Cîntecul focului:* „Noi ardem și nu ne iertăm, / noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi, / mistuindu-ne unul pe altul".

Ce e remarcabil în această ardere ca pe rug și în dorința insațiabilă a mistuirii în focuri carnale ca într-o jertfă cu ardere de tot e instinctul nimicirii, a consumării vieții prin combustie pînă la capăt, pînă ce, „cînd ziua va aprinde noaptea, / cînd scrumul nopții o să piară dus / de-un vînt spre apus, / în zori de zi aș vrea să fim și noi / ce-

nușă / noi și — pămîntul". Astfel, pieirea individuală angajează tot pămîntul, sentimentul dilatării eului pînă la marginile lumii e experimentat, ca și în momentele de frenezie, în exasperarea vitalității pînă la pieire. Iar contopirea cu pămîntul — lut și scrum — e ultimul act al jocului în lumină.

Tema „arderii de tot" revine și mai tîrziu: opaițele se consumă deopotrivă pentru „vieți ce vor veni, dar și pentru moartele", iar „Dacă lumina ar cînta, / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul / consumă materia" *(Suprema ardere,* în *Alte poezii).* Viața frenetică se rezolvă în moarte, erosul e frate cu thanatos, pieirea e la fel de măreață ca nașterea și e dată o dată cu viața. Puterea htonicului devoră ea însăși formele pe care le-a creat: „Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară, de moarte, / cînd secera lunii pe boltă apare", dar: „Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor, / că nu sînt tăiate de lună, că numai de fierul pămîntului / li s-a menit să apună" *(Cîntecul spicelor,* în *Poezii,* 1962).

Fericirea contopirii cu peisajul, muzical dizolvat în vibrația solară, e cîntată de tînărul poet în versurile de inspirație panteică. *(Pașii Profetului),* de pildă în acel lan ce apare ca o pictură impresionistă, culoarea fiind pură lumină și vibrație: „Eu zac în umbra unor maci, / fără dorinți, fără mustrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut." Iar în stihurile mai tîrzii găsim: „Pe spate întins, pe cîmp, în moale căldură — Mă deschid cerului / de-aici și pînă departe. / Orice gînd, altul mă ocolește / Numai un vînt, care nu citește, / numai vîntul mă răsfoiește / ca pe o carte." E un abandon apropiat somnului, și aici, ca și în versurile pline de „vară, soare, iarbă",

unde „pămîntu-ntreg e numai lan de grîu / și cîntec de lăcuste", unde timpul ațipește între floni de mac, iar boii-și rumegă căldura prin flori de sînziene, ca și într-o *Primăvară* tîrzie, din păcate nu de aceeași valoare poetică: „Printre flori și-n mare iarbă, / patimă fără păcate / ne răstoarnă-n infinit..."

Mai concludent încă pentru permanența temelor e că una din poeziile postume, scrisă în jurul anului 1960 [1] și intitulată grăitor *Încă o dată!*, constă mai toată în exclamații ca: „Iubire, aș vrea, pierzare, jar..." și: „Nimic din zare nu-i destul, / vreau totul încă o dată!" Să punem alături acest strigăt cu protestul stins din *Tăgăduiri*, prin care poetul răspundea apelului: „Să fim încă o dată, / să fim încă de o mie de ori, să fim, să fim!", apărîndu-se, „cu fața-ngropată în palme": „eu nu! Amin", și să ne gîndim că *Tăgăduiri* a apărut prima dată în *Gîndirea*, în anul 1924. Iată atîtea dovezi că nu se pot opune motivele freneziei vitale și ale poeziei naturiste motivelor întunecării, a pierii ca semne ale unei evoluții.

Exemplele de mai sus nu au fost căutate cu lupa; s-ar putea spune dimpotrivă, că ne-au sărit în ochi. Cum s-ar mai putea susține, citindu-le, că inspirația panteică dispare o dată cu apariția celei metafizice? Tot așa nu se poate nega prezența timpurie a motivului renunțării, tristeții, negării. Și aceasta reapare de altfel cu o forță egală și cu aceeași magică incantație verbală tardiv, în *Ulise:* „Nu m-amăgește ceasul / să număr nestemate, / nici nu mă cheamă-n urmă / furtuni și vrăji uitate". Și așa cum altădată poetul aducea laude somnului ca tainică împărtășire de

[1] Conform datelor din notele ediției îngrijite de G. Ivașcu.

fluiduri cu strămoșii, dătător de uitare, prefigurînd marea contopire cu totul și pierderea în inconștiența naturii, tîrziu, în *Cîntecul somnului,* scrie : „plăcut e somnul, plăcut"... pentru că „uiți de tine ca de-un cuvînt", și prin această uitare de tine „somnul e umbra pe care viitorul nostru mormînt / peste noi aruncă..." Aceeași continuitate dovedește reluarea aidoma a altor teme : *Cîntăreții bolnavi (La cumpăna apelor),* ce străbat vremurile, sporind „nesfîrșirea cu-n cîntec, c-o taină", iar în *Poeții (Alte poezii),* ei vin și trec cu o tăcere plină ca a semințelor și apelor.

Pentru cine ar vrea să vadă în preponderența unora sau altora dintre motive semnele trecerii de la efervescența vitală la atmosfera interioară a „fumului căzut", argumentul potrivnic cel mai izbitor e că versurile : „Aștept să îmi apună ziua / și zarea mea pleoapa să-și închidă, / mi-aștept amurgul, noaptea și durerea, / să mi se-ntunece tot cerul / și să răsară-n mine stelele..." ; „O, cine știe, suflete,-n ce piept vei cînta / ...dorul sugrumat / și frînta bucurie de viață ?", precum și presimțirile sfîrșitului din *Vei plînge mult ori vei zîmbi* și din *Gorunul* figurează în *Poemele luminii.* Și tot acolo se cîntă „triste nedeslușite", cu accente aproape bacoviene, „Durerea" resimțită în „picurii de ploaie care curg" amintește de faimosul vers : „Și-aud materia plîngînd" ; se cînta aici într-adevăr o tristețe a lumii : „Și altoită pe ființa mea, imensa lume / ...mă doare ca o rană".

Dar admițînd că atmosfera de ansamblu se schimbă de la acestea la *Lauda somnului,* tăgăduirile de aici, ce într-un fel culminează în versurile de încheiere : „De la basmul sîngelui spus / întoarce-ți sufletul către perete / și lacrima către apus", ar însemna, dacă ar fi să le luăm drept concludente pentru o biografie spirituală, un sfîrșit mai

mult decît prematur al frenezici vitale. Fără a respinge din principiu și cu intoleranță interpretările ce se bizuie pe valoarea de document psihologic-biografic a operelor — de orice fel —, credem că numai atmosfera unei poezii e proiectarea unui conținut emotiv, pe cînd tematica propriu-zisă e solidară cu viziunea, care, ținînd la rîndul ei de întreaga personalitate, prezintă constante, mai importante decît variabilele.

Toată argumenația noastră în legătură cu constanța și reapariția motivelor principale nu tinde decît cu totul în subsidiar să infirme justificarea punctului de vedere evolutiv în interpretarea poeziei blagiene : totul este să arătăm unitatea inspirației, spre a ajunge la temelia ei, care e o concepție, o viziune, nu inspirația de moment. Dispozițiile ca „de amurg" și clipele de ardoare entuziastă își găsesc expresia de la un capăt la altul al desfășurării creatoare ; ele trebuie deci privite ca laitmotive ; în ambele stări se tinde spre o osmoză secretă cu natura, fie în somn, fie în fericita toropeală a semitreziei, în vibrația luminii solare, sau în răcoarea umbrei. Așadar, unitatea dintre ele e dată de sentimentul participării.

Beția luminii, a simțurilor, euforia panteică și tot ce stă sub semnul lui Dionysos nu se valorifică prin „prospețime", „senzualism" și „senzorialism" [1] decît sub raportul comunicării, al reușitei verbal-poetice, al concreteței și exactității notației, care permite cititorului o retrăire cvasinemijlocită a senzațiilor resimțite de poet ; în realitate,

[1] Aspect subliniat îndeosebi de Eugen Lovinescu pe vremuri, e adevărat că în urma apariției doar a primelor culegeri, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, 1927.

numai rar, ca „divertisment poetic" trecător, natura e văzută din exterior, pictural, plastic-descriptiv ; peste tot unde ne întîlnim cu adevărata poezie a lui Blaga, senzorialismul e de participare [1] la o natură panteică. Sensul mai adînc al poeziei senzoriale este dat de experienţa neîngrădirii prin individuaţie, al dilatării eului spre a cuprinde universul într-o contopire promiţătoare de cunoaştere nemijlocită. O co-naştere cosmică, împrumutată, îndeosebi în *Mirabila sămînţă,* elementelor şi regnului animal în aceeaşi măsură ca celui vegetal, glorificat cu preponderenţă mai de mult. „Dacă am vedea cu lacurile, / Stelele s-ar apropia, / întîmpinîndu-ne la drumul-jumătate" *(Printre lacurile de munte) ;* iar „cerbul cu stea în frunte", pe care nu-l cheamă nici ciutele, nici iezerul, umbrele, şi „sfarămă ispitele... cu copitele", printre „străvechile rotiri, sus," — aude „unele, altele : erele, sferele".

Aceeaşi aspiraţie insaţiabilă caută îndestulare prin topirea în apele stătătoare şi totuşi în veşnică prefacere ale vieţii vegetative, sau chiar în anorganic şi increat, în „mările somnului". Între frenezia dionisiacă din *Urcau să joc ! :* „Săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea, ...să joc / străfulgerat de-avînturi nemaipomenite" şi tăgăduirile existenţei, cînd „pretutindeni e o tristeţe ; e o negare ; e un sfîrşit", deosebirea, uriaşă, dacă vrem, ţine de dispoziţie şi disponibilitate, e deosebirea între un moment de elan iniţial şi altul de avînt recăzut, între sete de viaţă şi oboseală, de „accent axiologic", cum ar spune Blaga, pus pe

[1] Această participare senzorială, ce depăşeşte în realitate planul senzaţiei, prin implicaţiile lui, a fost numit de Pompiliu Constantinescu, cu un termen exact : „naturism mistic".

trăire sau pe renunțare ; dar și una și alta se îndreaptă spre participarea la ființa cosmică, în speranța unor revelații ale cunoașterii nemijlocite. Contopirea cu lumea e dorită cu aceeași sete, fie că e încercată cu ardoare în plină lumină, fie că tentativa împrumută calea ce duce prin somn, stingere, încremenire.

Dacă poezia sensibilității metafizice se percepe, fără umbra unei îndoieli, ca o cristalizare a tentativelor de cunoaștere, poezia senzorială e aparent de semn contrar. Desluşind în ea dorul de contopire cu lumea și de co-naștere dătătoare de înțelegere participativă, o asimilăm celeilalte, integrînd-o de asemenea expresiilor unei trăiri cognitive.

Cunoaștere participativă, integrare cosmică, acestea presupun viziunea unității marelui tot. Fără ea cum ar fi posibilă de altfel regăsirea marilor mituri, al naturii locuite de zeul Pan, al Erosului ca principiu de atracție și coeziune universală ? De la început, în ciclul lui Pan, înfrățirea zeului cu păianjenii, salamandrele și luna semnifică unitatea totului și echivalența regnurilor, connaturalitatea tuturor făpturilor, mărunte și imense. Năvala învierii primăvăratice e măsurată prin creșterea corniților de miei „sub năstureii moi de lînă", sau se vestește triumfal, de un sol care, alergînd într-un suflet și sculînd lumea de la boieri la slugi, neuitînd nici „rînduitele bresle", anunță zguduitorul eveniment : „ni s-a născut azi-noapte noul voevod, fiul pădurii, puiul de cuc".

Există la Blaga o duioșie față de ființele mici — poate cea mai notabilă asemănare cu Arghezi, mai ales că la amîndoi ea are aceeași coloratură, străină de sentimentalism și dulcegărie. Dimpotrivă, e manifestarea unui sentiment major, dat de intuiția unității cosmice. Gîzele și fluturii lui

Arghezi sînt mesagerii Domnului sau întruchipări ale forţelor vitale, nu tocmai idilică întotdeauna, distrugătoare în aceeaşi măsură ca şi creatoare, feroce chiar, supusă cruntei legi a existenţei care vrea ca peştele mare să-l mănînce pe cel mic şi care acţionează cu candoare pînă şi în formele animale aparent inofensive. Nimic anodin în tandrele versuri către un fluture, culminînd în avertismentul: „Vezi, Domnul e şi-n sînul ei, şi mierla te mănîncă!" Şi aşa cum cele mai umile excrescenţe vegetale, cartofii, sînt pentru Arghezi purtătoare de har cînd le-a pătruns şi pe ele un val din fluxul germinaţiei universale, pentru Blaga, de asemenea, fiinţele mici şi oropsite ale regnului animal şi vegetal sînt ramificaţiile extreme ale energiei cosmice, cu acelaşi titlu ca astrele — *Har* şi *Bunavestire pentru floarea mărului* îşi corespund întocmai.

Totul este animat, prin toate trece suflul marelui Pan. Picăturile de rouă par lacrimi ale lucrurilor: „Poate că le plînge faţa / de-o lăuntrică durere. / Bate-o inimă în lucruri?" Referirea la citatul din Virgiliu, *sunt lacrimae rerum*, nu e o reminiscenţă literară, n-are nimic livresc, ci este o reală retrăire a viziunii panteice; e păcat doar că sub titlul lui Lucreţiu, evocator de clasicitate antică, *De rerum natura*, marea temă nu i-a inspirat lui Blaga una din poeziile sale mai notabile.

În timp ce forme de viaţă umile capătă adesea dimensiuni mitice, cutremurătoare procese cosmice sînt măsurate prin efectul lor în ele, cum am văzut; iar stihiile şi astrele par animate, o întreagă aparatură de metafore leagă cosmicul de cotidian. Imagini ca „Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului", şi altele mai puţin spectaculare amintesc, prin grandoarea lor şi în acelaşi timp prin în-

frățirea dintre imens și mărunt, dintre depărtat și apropiat, de reducțiile la familiar în universul arghezian, de intimitatea dintre gîze și astre, și mai mult încă, de metaforele cosmice ale lui Claudel, care transpune adesea procese cosmogonice în acțiuni domestice: „*Notre nourrice mythique, la Nebuleuse, quand elle tenait le poupon Terre enveloppé dans ses chrémaux de mousseline et le sevrait peu a peu de cette goutte empruntée à la Voie Lactée...*" Pan, stăpînind cîndva un cer de stele prin sunetele naiului său, Dumnezeu, care se ascunde sub ciuperci, sau monadele participînd prin somn la existența ritmată a vietăților sînt asemenea trăsături de unire între cosmic și cotidian, pe care le întîlnim în metaforele lui Blaga, de o forță cu adevărat poetică, semănate cu profuziune, și gesturi de mare mag al cuvîntului. Dar nu ne propunem aici o exegeză sub raportul frumuseții lor poetice; le urmărim încercînd să le găsim semnificațiile exacte, în măsura în care sînt conceptualizabile.

Natura e aceeași sub aspectul ei idilic sau demurgic, angelic și demonic, în împărăția luminii și în cea a „rădăcinilor", a beznei, a „mumelor". Iar contopirea cu ea e promițătoare de izbăviri. Foarte revelator în acest sens e că descătușarea — care poate fi zgomotoasă sau pasivă, căci somnul e tot o descătușare — se însoțește de o altă frenezie: a distrugerii și dărîmării unor forme resimțite ca stavile ale trăirii totale. Uneori, cum am văzut, dorința erotică se însoțește de imaginea consumării totale; alteori, frenezia dionisiacă își caută culminația și rezolvarea în violență distrugătoare, aproape nihilistă, și-n sacrilegiu: „Veniți după mine, tovarăși! E toamnă, / se coace pelinul în boabe de stuguri... Sunt beat și aș vrea să dărîm tot ce-i

vis, / ce e templu şi-altar!" — o împletire de teme grandios ilustrată în *Zamolxe*. Puterile telurice şi cele uranice îşi dispută sufletul omenesc însetat de participare, pe care o caută în excese de vibraţie, de mişcare, de ardere, sau în linişte, somn, nemişcare, dizolvare.

Şi aşa cum nu se pot considera cîntecele freneziei vitale şi cele ale dorului de pierdere în nefiinţă ca expresii ale trecerii de la o atitudine interioară la alta, fundamental diferită, tot aşa nici feţele schimbătoare ale firii nu pot fi privite ca opuse în esenţa lor. O „mare trecere" neîntreruptă e compunerea şi descompunerea formelor vieţii, şi dacă poetul exultă în faţa spectacolului înfloririi, a izbucnirii vieţii din seminţe sau a ciocîrliei ţîşnind ca o săgeată spre cer, sau se întunecă cu toamnele şi presimţirile de moarte, toate stau sub semnul metamorfozelor acceptate şi slăvite. Uneori, tentat de idea poetică a eternei reveniri: „Acum o mie de ani cronicar eram aici..." sau: „O, cine ştie, suflete,-n ce piept îţi vei cînta / şi tu odată peste veacuri... dorul sugrumat şi frînta bucurie de viaţă..." (*În jocul întoarcerii, Linişte*), alteori, descoperind în elanul vieţii însăşi liniştirea de la urmă, tot doar prefacere, aşa cum în *Gorunul* întrevedea-n copac viitoarele scînduri: „şi mut / ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, / sicriul meu, / cu fiecare clipă care trece...", dar întotdeauna poetul găseşte extremele date simultan în marele poem al fiinţei, în marea trecere cîntată.

Peste tot, natura destăinuie principiile antitetice din care e constituită lumea, astfel senzorialismul de participare e acelaşi în universul solar, ca şi în cel tenebros sau lunar. Sentimentul naturii este adînc corelat cu „instinctul metafizic", corelaţie firească aşa cum o demonstrează tot ro-

mantismul german, dar mai palpabilă în inspirația pe care am putea-o numi nocturnă, preferată de asemenea de marii romantici. „Prieten al adîncului, tovarăș al liniștii", Blaga poate tot atît de bine fi considerat poet al luminii, ca și al întunericului. Adîncimea viziunii și a trăirii nu diferă în mod esențial în funcție de stările emoționale : seninătate sau întunecare, frenezie vitală sau renunțare și dor de moarte, și nici în funcție de regiunile ordonate după o reprezentare spațială în adînci și înalte. Aici, sus și jos își pierd aproape și sensul metaforic. Dar noaptea e mai propice explorării adîncurilor și adîncirii gîndurilor, deci, într-un sens, filozofici, care, spune Blaga, „e bemolul vieții : toate tonurile sufletești le adîncește cu o jumătate de ton". Să ne înțelegem, unei anumite filozofii, care nu e speculație, ci gînd trăit, colorat existențial, învecinat cu poezia [1]. La acest fel de gîndire îndeamnă ceea ce Blaga numește „instinct metafizic", o expresie ce pare contradictorie în termeni, dar e totuși foarte exactă, de vreme ce e vorba de pornire, fundamentală și preconștientă, înainte de a fi sursă conștient explorată. „Cînd caut comori, nu sap în nori, ci în pămînt", mai spune poetul în aceea sămînță mirabilă din care a încoltit cu timpul ca o plantă gîndirea sa poetică, într-adevăr conținută în germene în acel mic compendiu de reflecții și teme ulterior dezvoltate și ramificate care e vo-

[1] Înrudirea dintre poezia expresionistă (o socotim pe a lui Blaga ca o ramură a ei) și cea romantică (a marelui romantism vizionar, nu dulceagă și minoră) sînt atestate de numeroase similitudini, între altele, încrederea în inspirația noptatică, în forțele lunare și neptunice. De aici, identificarea filozofiei cu poezia. Friedrich Schlegel cerea ca „Poezia și filozofia să devină una !" Iar Novalis scrie : „Separația dintre filozof și poet e doar aparentă și e spre detrimentul ambilor".

lumaşul *Pietre pentru templul meu,* titlu mai profetic decît credea poate însuşi poetul, fiindcă în arhitectura operei se recunosc cu uşurinţă acele elemente de construcţie de odinioară.

Poate că descoperind deosebirea — familiară în genere creatorilor — între conştiinţa de zi şi conştiinţa de noapte, Blaga a scris în tinereţe versurile: „am prea mult soare în mine, / de aceea nu le văd. / Aştept să îmi apună ziua... / să mi se-ntunece tot cerul / şi să răsară-n mine stelele, / stelele mele..." Ele sînt luminile conştiinţei de noapte. Amurgul aşteptat are mai multe sensuri simbolice: e potolirea avîntului vital care lasă-n umbră luminile interioare, aşa cum soarele ascunde stelele; dar e şi o înnoptare a intelectului, după care se deschid sursele secrete din străfunduri. Lumina treziei întunecă luminile de altă natură, ale abisurilor inconştiente. De la scufundarea în întunericul somnului, în tăcerea raţiunii şi încetarea zgomotului vieţii, poetul aşteaptă revelaţiile esenţiale pe care trezia le alungă. Prin ea speră să ajungă la o plenitudine a comunicării cosmice dincolo de categoriile intelectului. Pentru romantici, adevăraţii descoperitori ai inconştientului [1], visul

[1] Albert Béguin, în *L'âme romantique et le rêve,* pune în evidenţă interferenţele dintre vis şi viziune la marii romantici. Dar încă Ricarda Huch, în 1913, stabileşte legătura dintre poezia visului şi întoarcerea spre sursele inconştientului: *„Die Romantiker waren din Entdecker des Unbewussten", Blütezeit der Romantik,* p. 81. Însuşi Blaga vorbeşte de cultul inconştientului la romantici (*Daimonion,* p. 35—37), observînd cu sagacitate şi o latură contradictorie a acestui cult: punînd „accentul teoretic pe inconştient, creează mai conştient" decît clasicii. Este tocmai deosebirea stabilită de Schiller între creaţia „naivă" (clasică) şi „sentimentală" (romantică).

era revelator : „Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă". O altă lume, față de care realitatea din trezie e doar un joc secund, se deschide în fața ochiului lăuntric. Ceea ce era visul pentru romantici înseamnă pentru moderni scufundarea în inconștient, în abisuri obscure, spre a surprinde răbufnirile din străfundurile nevăzute ale sufletului. Pentru Blaga, „ochiul cunoașterii" se deschide „lîngă fîntîni fără fund". Drumul urmat e același : întoarcere înspre interior spre tîrîmurile întunecoase, unde străfulgerări subite sau fosforescențe abia întrevăzute aruncă o lumină magică asupra zonelor de conștiință și de realitate inabordabile intelectului.

Trezia, starea de luciditate, efortul mental aruncă omul în aventuri neliniștitoare, în suferință. Trezirea e rea, elogiul germinației și al avîntului spre soare își primește contraponderea prin elogiul vieții preconștiente, fericita stare prenatală, nu numai pentru om, ci pentru toată făptura. Astfel, regretul : „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / De ce m-ai trimis", expresia dorului întoarcerii la starea larvară își are echivalentul pentru regnul vegetal : poetul simte compasiune pentru copacul „podidit de muguri" ca de lacrimi, cînd „martie sună". „Cîte puteri sînt, se leagă împreună, / din greul ființei să mi-l urnească, / din somn, din starea dumnezeiască". Iată că poezia *Trezire,* care începuse atît de euforic, cu un sunet de trîmbiță : „marte sună", și cu albinele care „amestecă învierea / ceara și mierea", se încheie cu un reproș amar : „Soare, soare, de ce l-ai trezit ?"

Starea de trezie, de luciditate înseamnă scindare ; năzuința cunoașterii, atît de primordială la Blaga, congenital legată de ființa sa, e dezavuată totuși — acest lucru e revelator cu privire la trăirea ei tragică — prin dorul de somnul

intelectual. Deşi într-o viziune nu propriu-zis paradiziacă: „o amintire grea apasă", se evocă nostalgic vremea cînd „trupul meu, ah, numai trup, în umedul văzduh / pîndit era, prelung, de propriul său duh". Că acel duh care „pîndeşte" trupul nu e însă doar raţiune sau intelect, ci cuprinde întreaga sferă a conştiinţei, se vădeşte alăturînd aceste versuri din *Viziune geologică* (1943) cu poeziile începuturilor, pe cînd poetul suferă „de prea mult suflet" *(Leagănul)* şi pe cînd, în contextul dat de jubilarea senzorială şi de beatitudine bucolică, pe pămîntul pătruns de suflul marelui Pan, în lumea pulverizată în pură vibraţie, a luminii şi a ţîrîitului greierilor, poetul întreabă totuşi: „Soare, cum mai simţi nebuna bucurie / de a răsări?" Starea cîntată atunci, „fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut" *(În lan)* şi regretul de mai tîrziu de a nu fi rămas — ca-n „vremea cînd încă nu eram" — „în ţara fără nume", exprimă fără discontinuitate aceeaşi sete de starea preconştientă.

Credinţa în virtuţile revelatoare ale scufundării în viaţa vegetativă îl îndeamnă pe Blaga spre căi ale cunoaşterii poetice cu totul diferite de ascultarea vocilor tulburi izbucnite la voia asociaţiilor necontrolate ale dicteului suprarealist [1]. În

[1] La început, suprarealiştii ţineau să descopere „acel fluviu al spiritului subiacent activităţilor noastre obişnuite, aceea realitate profundă, autentică, străină de formule, percepută în clipele de lăsare în voia forţelor ascunse, care vivifică", scrie Raissa Maritain, în *Sens et non-sens de la poésie* (*Op. cit.*, p. 26), iar apoi: „au confundat poezia cu metafizica... încărcînd-o cu o pondere pe care nu era în stare s-o poarte... (au confundat) pasivitatea experienţei poetice cu cea a automatismului psihic", scrie Maritain în continuarea vederilor citate (p. 112—113), „şi totuşi, cu cît această rapiditate aluzivă valorează mai mult decît *discursul* clasic!"

această ordine de idei, Maritain stabilește o distincție între „un inconștient de tip special și înainte de toate spiritual, ...al spiritului țîșnind din sursă, ...cu totul diferit de cel freudian, al imaginilor și instinctelor“ [1]. Cu singura rezervă că și imaginile inconștientului freudian sînt simboluri și arhetipuri, distincția e fundamentală ; ea delimitează în linii mari tocmai concepția inconștientului la Freud și la Jung. La Blaga, de asemenea, constatăm o credință în adevărul presimțit mai mult decît intuit pe calea schimburilor osmotice cu firea, noaptea, cînd „Supt sfere, subt marele / monadele dorm“, pe calea scufundării în somn, cînd „se face un schimb de taine cu strămoșii“, sau, în limbajul psihologiei abisale a lui Jung : se trezesc amintirile inconștiente ale memoriei colective. Și aici întîlnim „fîntîni fără fund“ pentru „ochiul cunoașterii“, cum spune poetul atras de ele. „În fîntîni m-aplec / Gînd și cuvînt. / Ceru-și deschide / un ochi în pămînt.“

„Seara... se tot revarsă / poveștile sîngelui uitat de mult“ — povești cu tîlcuri, dar tîlcuri ne-nțelese. „Poezia aceasta nu deschide porți și nici nu vrea să le deschidă...“, spunea pe vremuri Philippide, dar ea ne duce «pe mările somnului» pînă-n preajma porților...“ Ea le indică numai, și în acest „nici nu vrea să le deschidă“ zace tot secretul unei cunoașteri care nu vizează de fapt „deschiderea“, dezghiocarea elementelor dintr-un tot, analiza, ci intuirea acelui tot, prin participare și „co-naștere“. Toată emoția poetică se iscă în fața sfinxului, a lumii enigmatice, trăită ca „mister“, incognoscibil pentru spiritul doritor de cuprin-

[1] *Op. cit.*, p. 126.

dere totală. Lumea nu-și livrează secretele altfel decît prin imagini și „povești" simțite cu antenele instinctului metafizic.

Dar modul de existență propriu omului, citim în *Geneza metaforei (Trilogia culturii*, p. 474), este, în urma unei „mutații ontologice", „existența întru mister și pentru revelare", misiunea lui esențială fiind încercarea de a se apropia de cunoaștere, încercare a cărei subproduct e cultura rezultînd din tentativele făcute. Nicăieri însă lumea nu se dezvăluie pentru a fi cuprinsă global, într-o revelație totală primită dintr-o dată. Astfel, cunoașterea e o dramă [1], reducerile succesive ale „misterului" încercate cu intelectul se opresc la un prag de netrecut, iar experiența participării la destinul cosmic prin renunțare la sine, ieșire din individuație, se lovește și ea de ziduri.

Încercînd să se apropie de adevăruri ultime, poetul trăiește sfîșieri în căutarea lor, așa cum „Ioan se sfîșie în pustiu" în căutarea lui Elohim. Așa cum acesta nu se arată, nici adevărurile ultime nu se revelează, și setea de a cunoaște rămîne neistovită.

Natura dramatică a aventurii cognitive imprimă și dezvoltărilor din trilogia cunoașterii acel demers ce seamănă cu redarea fazelor unei drame, cum s-a mai remarcat și cum vom vedea. Dintre poeziile lui Blaga, accentele cele mai

[1] „Lucian Blaga va parcurge o dramă a cunoașterii, scrie și D. Micu (*Op. cit.*, p. 31), din care va rezulta un sistem filozofic desfășurat în cîteva trilogii". Drama parcursă e văzută în timp, ca trecere de la jubilația primăvăratică, spre interiorizările seismice din în *Marea Trecere* și *Lauda Somnului*" ; pentru noi, dramatismul e de esență, dat de la început și prezent în fiecare expresie a viziunii.

tulburătoare le poartă cele care dau seama de aventura cunoașterii ; faptul acesta autentifică întru totul acel *nisus cognitivus* ca un existențial, un dat fundamental al atitudinii poetului în fața lumii, nu numai principiu de creație, dar și cea mai intimă și substanțială componentă a țesăturii sale sufletești. În fața stavilelor de care se frînge asaltul mereu reînnoit al conștiinței, spre cucerirea „ultimelor principii", drama trăită de sufletul stăpînit de demonul cunoașterii e de a percepe acut limitările, fără renunțare, reluînd neîncetat tentativele de retragere în subconștient, pentru a găsi acolo stări de participare cognitivă, pe de altă parte, întreprinzînd teoretizări ale limitării date drept depășiri ale ei, drept străpungeri ale cenzurilor impuse cunoașterii. Totul se întîmplă ca și cum ar exista o interdicție. Funcția acestui „ca și cum", pentru care Blaga găsește multiple echivalente în modalitatea teoretică de exprimare a viziunii sale, o au în poezie unele simboluri și mituri tradiționale, la dispoziția oricui ; ele oferă avantajul de a fi percepute imediat și de a asigura poeziei o largă circulație, dar sînt fecunde și în posibilități de răstălmăcire.

Folosirea miturilor de largă circulație în popor explică de ce Blaga a putut fi considerat tradiționalist sau chiar gîndirist. Cînd Blaga vorbește de „strămoși", se gîndește la lumea ancestrală, îndepărtată și legendară, și declarațiile sale în această privință sînt la fel de concludente ca și examenul tematicii poetice : „Poezia care-mi convine, deși e ultramodernă, o cred însă într-o anumită privință mai tradițională decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv". Accentul nu

e pus pe păstrare de datini și credințe, ci pe regăsiri, pe scufundare în ape originare, pentru a găsi acolo surse subterane sau subacvatice și a scoate din ele substanța care să permită reînnoiri. Dorința de a se întoarce la rădăcini și de a regăsi o lume ancestrală e echivalentă cu credința că în această lume apusă se pot găsi revelații esențiale, taine uitate, dar știute într-o existență „dinainte", o stare edenică, de inocență, înainte de scindări ale cunoașterii „luciferice", sau, cu termenul consacrat și la care aluziile nu lipsesc din poezia lui Blaga, înainte de cădere.

Lăudat fie deci somnul ; e o stare „paradisiacă", ce se atinge cînd intelectul tace ; participarea la marea viață vegetativă, „fără azi, fără ieri", se împlinește, cumva, cînd în întuneric totul se liniștește, pînă și „aventuri în care veșnic recazi", și cînd „sîngele... ca un val / se trage... înapoi în părinți".

Dar această comuniune e mai mult iluzorie sau dorită, decît o realitate trăită. „Schimbul de taine cu strămoșii" e mai mult o încercare de a regăsi acele taine decît regăsirea lor.

Ne-nțelesurile par niște secrete uitate, imprimate adînc substanței din care e făcută lumea : „Stană de piatră, jivină, cucută, / poart-o semnătură cu cheie pierdută". Azi semnele trimit spre înțelesuri îndepărtate, semnătura pare a fi a unui creator, dar nicăieri nu se arată urma unei prezențe divine. „În chip de rune, de veacuri uitate, / poart-o semnătură făpturile toate. / În slujba luminii, urnă fără de toartă, / luna și-o ține ascunsă pe fața / vrăjită să nu se întoarcă".

Fața ascunsă a lucrurilor e bănuită undeva în depărtări mitice, „misterul" rămîne întreg [1]. Peste tot dăinuie sentimentul unei depărtări, dacă nu a unei rupturi de un tezaur ancestral al plenitudinii metafizice și vitale.

Misterul ireductibil — sau, dacă vrem, căci despre asta e vorba, esența ultimă a lucrurilor — e și inexprimabil în măsura în care e întrevăzut în sesizări intuitive, refuzîndu-se limbajului, care e discurs și analiză, cînd nu e aluzie metaforică. Tainele bănuite sînt incomunicabile, de aceea poetul, „vorbind, e mut" [2]. Poeții „prin sunet și cuvînt s-ar despărți... Își sînt asemenea prin aceea ce nu spun". Îi unește deci o cunoaștere indicibilă, informulabilă. Și adevăratul lor vers e un cîntec mut. Tăcerea, muțenia, ochii închiși, lumina stinsă, fîntînile astupate sau ninse, care revin mereu în limbajul poetului, sînt tot atîtea metafore ale indicibilului. Dar muțenia poeților, care au pentru Blaga calitatea de „vates", e o tăcere plină : „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca apele ei tac, ce umblă sub ogor / și-apoi... izvor se fac în rariște, izvor sonor." În această plenitudine a tăcerii, dăinuie ceva dintr-un mesaj pierdut : „Cîntînd ei mai slujesc un grai pierdut de mult".

Credința într-o epocă de aur a cunoașterii nemijlocite e un mit profund înrădăcinat, care, împreună cu dorul în-

[1] Acest lucru a fost semnalat pe vremuri, o dată cu apropierea ce se poate face cu Baudelaire, de Șerban Cioculescu, care, referindu-se în special la poezia *Rune*, scria : „poetul e descifratorul semnificațiilor misterioase ale cosmosului, sau poate mai curînd este doar semnalizatorul unor sensuri sortite să rămînă veșnic nepătrunse".

[2] În legătură cu magia cuvîntului și semnificațiile tăcerii la Blaga, trimitem la paginile deosebit de inspirate din eseul lui N. Balotă : *Lucian Blaga, poet orfic* (*Op. cit.*, p. 296—302).

toarcerii la starea vegetativă, neproblematizantă, inocentă, sau al participării la o inocență colectivă, se exprimă în modul cel mai adecvat prin mitul paradisului pierdut. Numai darul lacrimilor îl primește Adam cînd se roagă : „Să nu mai văd / nici flori, nici cer, nici zîmbetele Evei și nici nori, / căci vezi — lumina lor mă doare / ... / din orice floare / îl săgeată c-o amintire paradisul". Găsit de-a gata, oferind deci poetului putința de a se face înțeles fără zăbavă și mai ales putința de exprimare parabolic-metaforică, din care-și țese limbajul, mitul e aici proiectarea în istorie, la origini, al visului plenitudinii. Credința într-o epocă de aur legendară se asociază cu un dat al condiției umane : sentimentul căderii și al neîmplinirii, acut îndeosebi în lumea desacralizată. Toată imagistica biblică, personajele iconografiei tradiționale care apar în acest univers poetic, îngerii și sfinții, sînt coborîți parcă din icoane și au mai mult funcții simbolice decît rol de ființe. Îngerii sînt de ceară, cei pe care îi cîntă poetul, sau sînt arhangheli „obosiți de greutatea aripelor" ; păianjenii care „au umplut apa vie" și arhanghelii rătăciți prin baruri nu semnifică atît decadența sau disoluția morală a orașelor tentaculare — și în timpuri biblice îngeri decăzuți au mai nuntit femei pămîntene —, cît terfelirea purității în sine, pierderea rosturilor integratoare și sacre. Și dacă strigătul în pustiu e atît de patetic, iar Elohim nu răspunde și nu e de găsit nicăieri, nici printre stihiile nopții, ceea ce se desprinde din acest sentiment al golului universal e tot ce poate fi mai potrivnic credinței dispărute, lăsînd în urmă un dor neîmplinit, o nostalgie nestinsă, un simț al zădărniciei, o nevoie de transcendentul iremediabil pierdut, căci „Lumea din mîinile tale a zburat" și „drumul întoarcerii nu-l mai știm".

S-ar putea spune deci că poezia aceasta vestește mai degrabă absența transcendenței, a unei transcendențe bănuite undeva în origini nebuloase, presupusă undeva în străfunduri [1]. Lumea e tainică, întrucît închisă în sine nu-și revelează ființa, „e o pecete pusă pe o taină și mai mare", despre care nu ne mai vestește decît însăși „pecetea". Stihiile și astrele, formele vieții vegetale și ale încremenirii minerale, munții și adîncurile, tot atîtea peceți, ce lasă să bănuim îndărătul lor un mesaj, dar acesta nu ajunge pînă la noi. Imaginea lumii ca pecete, imaginea ușilor zăvorîte par să indice că spre un transcendent ce se refuză calea e închisă. Nu există comunicare cu un „dincolo" ; dumnezeirea se tăinuie și nu-i cere omului „nici măcar rugăciunea" sa. Acest Dumnezeu absent, orb, mut, „Marele", „Anonimul", care nu e de sine stătător și trebuie dus de mînă *(De mînă cu Marele Orb)*, apare ca o personificare a forțelor ce acționează în univers.

Oarbe ca aceste forțe sînt și lucrurile lumii : „Fără ochi se uită-n lume / purtătoarele de tîlcuri, / născătoarele de lacrimi".

Marele orb e deci la fel de „nevăzător" ca lucrurile, dependent de întregul cosmic și la fel lipsit de grai : „El tace — pentru că-i e frică de cuvinte, / El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă". Ceea ce se afirmă aici, ca și în versurile : „Cu cuvinte simple ca ale noastre s-au făcut lumea, stihiile ziua și focul" e credința în magia cuvîntului. Prin puterea verbului, Marele Orb se asea-

[1] „La Blaga, reprezentările mistice sînt însoțite de o conștiință filozofică a relativității și necorespondenței lor cu obiectul respectiv" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, p. 130).

mănă cu creatorul aşa cum îl întîlnim la Arghezi în: „Domnul tace, / Glasul nu-şi trimite-ncoace / Domnul, face". Dar Orbul care tace ca să *nu* „facă" pare cuprins de spaimă, i se împrumută o teamă de ce ar putea urma dacă puterea i s-ar traduce în faptă, deci puterea lui apare la fel de „oarbă" ca şi el, nedirijabilă teleologic, înspăimîntătoare ca forţa inconştientă a stihiilor. Blaga îl închipuie de altfel şi pe Pan, zeul marelui Tot, al vieţii universale, de asemenea orb ; astfel, „Marele" se confundă cu totalitatea puterilor a căror transcendenţă nu e nicăieri afirmată altfel decît ca mit.

Pentru un poet religios (ca de pildă Claudel), creatura îl revelează pe creator, pentru Blaga, lumea îl ascunde. Lumea nu-şi ajunge, dar e singura manifestă. Rezonanţele de legendă pe care le au în poezia sa stihiile echivalează aproape cu o deificare a lor. Iar preferinţa pentru elementul „pămînt" se explică desigur în bună parte prin aureola ce o poartă ca tărîm privilegiat cu semnificaţii afective : amintirea copilăriei trăite în mijlocul unei naturi ale cărei forme line s-au identificat pentru el, în urma reducerilor şi generalizărilor „stilizatoare" în maniera sa caracteristică, cu constanta abisală a orizontului unduios propriu „spaţiului mioritic". Mediul copilăriei, legendară ca mai orice copilărie, e satul, mai apropiat de natură şi idealizat ca formă de aşezare firească, pură, organică. Dar oricît ar fi de mitizate originile biologice şi pămîntul, întoarcerea spre ele semnifică şi o întoarcere spre imanent, o revenire după infructuoase căutări ale unei transcendenţe ce se refuză. Dramei cunoaşterii, antinomiilor gîndirii şi ale existenţei, nesoluţionate, integrarea în fire, terestră şi umană, le promite o împăcare liniştitoare. Firește, numai mitizată la rîn-

dul ei, integrarea poate oferi o stare paradisiacă asemănătoare cu ființarea inconștientă. Pierderea într-o comunitate etnică apare ca un substitut pentru înfrîntele elanuri ale imposibilei comuniuni cu un „dincolo".

Vorbind în *Spațiul mioritic* despre determinantele stilistice „mai decisive" în producerea unei viziuni despre transcendență „decît o metafizică propriu-zisă" (p. 206), Blaga găsește că modul stilistic al „sofianicului", căruia îi subsumează structura mioritică, se caracterizează printr-o viziune a „transcendentului care coboară ca să se arate, ca să se materializeze" (p. 211) ; iar Agia Sofia, modelul arhitectural ce-i servește pentru interpretarea stilului bizantin, „înfățișează o lume sieși suficientă, care nu zace pe nimic, care nu se înalță spre nimic, care pur și simplu se arată, se revelează" (p. 211). O lume sieși suficientă ar fi însă o lume fără transcendență. Imaginea ei ca „vas primitor, receptacol" pentru „transcendentul care coboară", ne-ar obliga să concepem acest transcendent ca incorporat în lume, deci imanent. Aici devine evident că limbajul figurativ și imagistica reprezentării spațiale nu convin totuși speculației filozofice mai riguroase.

Stabilind pe baza unor date folclorice (ca poezia populară : „Dumnezeu pare să doarmă... Și de nimeni n-are știre") că în folclorul românesc se constată un „absenteism divin", Blaga susține că acesta nu impietează asupra credinței în prezența divină și că absenteismul lui e atribuit mai curînd altor împrejurări decît unei distanțări față de lume (p. 228), „împrejurări" care ni se par mai degrabă o băsmuire ce prinde într-o imagine familiară, a somnului,

neamestecul divinității. Oricum ar fi, Blaga își mărturisește preferința pentru sentimentul liniștitor al apropierii „ocrotitoare" pe care crede a-l putea desluși aici și pe care-l vede solidar cu viziunea creștinismului răsăritean, spre deosebire de teologia negativă sau dialectică, pentru care există un abis între om și divinitate. Dar se grăbește să se distanțeze de ortodoxie (v. nota la p. 240), arătînd să aceasta a fost analizată de el exclusiv ca fenomen „stilistic", întrucît „atîtea puncte fundamentale" ale concepției sale diferă de ea[1]. De altfel, sub raportul cunoașterii, cum spune Blaga însuși, stilurile sînt echivalente, întrucît sînt „tot atîtea cadre prin care spiritul uman încearcă să reveleze misterele, dar și tot atîtea frîne transcendente". Prin echivalența stilurilor sub acest unghi, Blaga își relativizează însă aderarea la cel cu „transcendentul coborîtor". Oricum, lumea ca receptacol a ceva ce ar fi mai propriu să numim altfel decît transcendent — poate „divin imanent" — e pătrunsă de un principiu care o sanctifică și o face „sie-și suficientă".

Deci, lumea însăși, așa se pare, neînțeleasă, fabuloasă prin tocmai natura ei enigmatică, e sacră. Sfiala de a pătrunde misterele lumii e și ea o teamă sacră. E ca și cum ar exista o opreliște, și încălcarea ei ar fi o faptă luciferică, deși nu se știe de unde vine opreliștea, fiindcă nici o poruncă nu dăinuie, nici o voce dumnezeiască nu glăsuiește. Dumnezeul personal, al copilăriei, a dispărut („Cînd eram

[1] În această ordine de idei, cred că trebuie mers mult mai departe decît ne duce afirmația „Blaga a fost cel mai eretic dintre poeții români" (D. Micu) — dintre cei cu o problematică religioasă, firește —, distanțarea față de religie mergînd la el dincolo de erezie.

copil mă jucam cu tine"... *Psalm*). Un univers fără transcendență este cel ce ni se prezintă în imaginile următoare :

Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele triste ți.
Iată e noapte fără ferestre-n afară

(Dumnezeule, de acum ce mă fac)

Apostrofarea unui Dumnezeu pierdut pare atunci mai mult o retorică invocație și o nostalgică iluzionare decît credință. Este tocmai expresia unei atitudini în care Blaga crede a distinge o caracteristică a epocii : „Credeul zilelor noastre nu se mai începe cu conștientul «cred», nici cu scepticul «nu cred», ci cu tragicul «vreau să cred !»" [1] În această privință, ca în multe altele, apariția singulară care a fost Blaga se integrează, și tocmai prin date esențiale, spiritului vremii, muncit de căutări potrivnice.

Divinitatea, împietrită ca statuia lui Zamolxe („În cer te-ai închis ca într-un coșciug"), nu se mai manifestă, lăsînd în lume numai formulele moarte ale unei trăiri odinioară vii, de unde pateticele apeluri în versuri dintre cele mai grandioase și mai muzicale din cîte a scris Blaga : „Unde ești, Elohim ?... Printre stihiile nopții te iscodim / ...Vîntul fără de somn îl oprim / Și de-ncercăm cu nările, Elohim ! / ...Pînă-n cele din urmă margini privim... / drumul întoarcerii nu-l mai știm —, Elohim, Elohim." Sau divinitatea e integrată, conform viziunii panteice, în cele patru stihii : „Te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape". Cunoscuta legendă din mitologia folclorică : pămîntul zămislit din trupul lui Isus, se integrează,

[1] *Pietre pentru templul meu*, p. 22.

prin urmare, organic viziunii poetului : „Isus e piatra, / Isus e muntele... / izvor limpede și mut, / ...nesfîrșire de lut / ...Isus înflorește în cireși / și rod se face pentru copiii săraci... / el pătimește în glie și pom, / o răstignire e în fiecare om." Și nu e de mirare că versurile pe motivul Isus-pămîntul sînt străbătute de marele suflu liric al inspirației panteice. Iar la urmă, tema se întîlnește cu ancestralul mit al morții și al învierii, celebrat în cultul zeităților htonice, al lui Dionysos în misterele orfice, al lui Osiris, și mai în urmă, în origini ce se pierd în negura vremurilor. Pămînt sanctificat de prezență divină, sau principiu divin, fiindcă e pămînt ? Totul este sacru, și piatra, și jivina, și cucuta, nu există un tîrîm privilegiat al sacrului. Lumea în care „hieratic Orionul te binecuvîntă", iar Dumnezeu, „mocnind sub copaci... se face mai mic, să aibă loc ciupercile...", nu e dualâ.

O interferență a tărîmurilor, o osmoză dintre sacru și profan vădesc toate figurile și motivele biblice în poezia lui Blaga. Toată coloratura lor folclorică denotă, ca și la Arghezi, de altfel — pe lîngă atașamentul de datini și de spiritul „mioritic", pe lîngă dorința de a rămîne integrat unei sipiritualități din care a crescut ca din „matcă" —, această echivalență dintre sacru și profan. Dacă „Fecioara Maria a legat rod ca un pom", participînd astfel la ordinea vegetală, în schimb, florile concep „peste fire", de aceea li se poate striga : „Bucură-te, floarea mărului !" Aceeași interferență o vestește Arghezi, cu o altfel colorată pendulare de la evlavie la tăgadă, în poeziile familiarității cu divinitatea și ale miracolului cosmic și banal, pentru care *Har*, fabuloasa germinație a cartofilor („Auzi, cartofii sînt lăuzi ! A trecut harul prin ei / Virginal, candid și holtei / dumne-

zeiește!"), rămîne un model de grandoare arhetipică. Ne-am putea avînta mai departe, susținînd că în acest „apetit metafizic" fără dualism se poate desluși o constantă națională — de altfel, Blaga tinde să spună acest lucru în *Zamolxe*, cum vom vedea —, considerînd că nici chiar la Eminescu, în pofida aparențelor, scindările nu țin de viziunea sa ontologică și că ceea ce s-ar putea interpreta ca urme de manicheism e de fapt antiteza romantică proiectată din estetic în spiritual și cosmic.

Echivalența dintre sacru și cotidian se poate urmări mai departe la Blaga în imaginile ce asociază cele mai umile dintre creaturi cu anumite gesturi de evlavie sau cu articolele credinței. Vițelul în trupul vacii „îngenunchiază ca-ntr-o biserică"; ciocîrlia e un „Hristos păsăresc" repetînd cotidian înălțarea[1] „din holdă la cer". Funcția pur metaforică a elementelor de mitologie creștină devine evidentă de altfel prin asocierea lor cu reminiscențe de credințe păgîne, cu motive ce reînvie în îmbinări eclectice cultul unui întreg panteon animalier: „Ursul tămăduitor", căruia „bolnavii... din... o mie de sate în cale i se așternă" cu gestul supunerii și prosternării ancestrale, spre a fi călcați în picioare — și vindecați — pășește ca un împărat, în timp ce cu prilejul primirii sale care e ca intrarea lui Isus în Ierusalim, „i se va-ntinde prescură pe drumuri stropite cu vin"; sau taurul ne-njugat: „Printre coarnele lui soarele vine în sat" — deci imagine a lui Apis, reprezentat cu discul solar între coarne — care apare în puritatea

[1] Act arhetipic, ar spune Mircea Eliade, fiind, ca orice mit, un comportament, gest sau fapt petrecut *„illo tempore"* și devenind model, avînd dimensiunea constitutivă a mitului: exemplaritatea. (*Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949, cap. I.)

lui „ca Isus Cristos. Lumină din lumină. Dumnezeu adevărat.“ Cine a putut crede vreodată că Blaga e un poet al credinţei a trebuit să ignore cu tot dinadinsul că un bun număr din referirile sale la fapte de credinţă şi cult sînt tot atîtea sacrilegii grave dintr-o optică religioasă. (În sensul curent.) Ierarhizarea în trepte sau grade de sacralitate e abolită într-o egală deificare a totului, cuprinsă în exclamaţia : „Materie, ce sfîntă eşti !“ Urmează, în concordanţă cu această abolire a ierarhiilor, un şir întreg de comparaţii şi echivalări într-un sens ascendent sau coborîtor : „Ziua de-apoi e ca orice zi“, „O răstignire e în fiecare om“, „O înviere e pretutindeni pe drum“, şi germinaţiile de sub pămînt sînt sfinte, totul e miraculos şi, mai mult decît atît, totul e la fel de sacru. De aceea, setea de transcendent şi dorinţele pămînteşti sau elanuri asemănătoare, suişul şi coborîşul e acelaşi lucru, frenezia dionisiacă din *Vreau să joc* e o liberare a principiului divin din om : „Ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, / să nu cîrtească : / Sînt rob în temniţă !“ Şi tristeţile metafizice se confundă cu tristeţea cărnii. Lauda „seminţei mirabile“, a vieţii renăscute mereu, şi cîntecul înlăcrămat al „bolirii“ lumii sînt solidare, ele exprimă, cum am spus, dispoziţii diferite, dar nu conţin semnificaţii ce se exclud.

Drama cunoaşterii poetice nu e nicidecum atenuată de afirmarea unei ordine hieratice a universului, concomitentă cu negările, „tăgăduirile“, revoltele cvasinihiliste, luciferice şi prometeice. Nefiind „fiu al faptei“, Blaga îşi consumă revoltele pe alt plan decît al „puterii“, al actului luciferic (spre deosebire de Arghezi, în psalmul trufiei : „Cercat-am eu cu arcul meu / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu“), şi anume în zonele spiritului : cunoaştere, judecată, mîntuire.

În poemul dramatic *Pustnicul*, „teologul" pune problema apocatastazei, întrebînd dacă și lui Lucifer i-a fost dată putința mîntuirii. Acesta spune: „Nu ți-ar strica, Înalt-prea-Sfinte, / să guști și Tu un pic" (din mărul cunoștinței), iar pustnicul refuză dumnezeirii dreptul de a judeca păcatul, fără a avea „o haină de lut". „Ca un eretic", poetul își spune că lumina raiului vine din flăcările iadului, iar: „La rădăcinile tale mă-ngrop, Dumnezeule, pom blestemat" *(Heraclit)*, poate da loc unor speculații asupra altei erezii ce i se poate atribui poetului: credința într-un demiurg rău. Atîtea sacrilegii și răzvrătiri, care vădesc nu numai funcția pur metaforică a motivelor mitic-religioase, dar contrazic și imaginea unei metafizici a împăcării cu condiția umană prin postularea unei transcendențe salvatoare. Am putea deci vorbi la Blaga de o religiozitate infuză și difuză, de o religiozitate fără religie. Dar din însăși imaginea lumii degradate, așa cum o găsim în *Tristețe metafizică, Paradis în destrămare* etc., ne vorbește un intens simț al sacrului, corelat cu simțul unității cosmice. Sanctificarea materiei ține de o viziune panteică în sensul deplin al cuvîntului [1], și nu de o ficțiune poetică în virtutea căreia na-

[1] Vederile noastre se deosebesc în această privință radical de cele susținute de N. Balotă, cînd vorbește de „falsul panteism blagian, care, în realitate, e un panpsihism" (*Op. cit.*, p. 307), o tendință de a „însufleți" totul prin dispersiunea propriului suflet. Desigur că există la Blaga dorința de „ieșire din sine" și risipire în toate. În acest sens (și numai în aceasta), s-ar putea vorbi de un misticism de participare, căci, dorul de a se risipi, de a se face „apă", de a se face „vînt", e o sete de unire cu lumea deificată, o sete ce corespunde căutării uniunii mistice, într-un fel echivalentă cu „unirea cu acategorialul" căutat de neoplatonici, cu care, precizează Blaga (în *Trilogia cunoașterii*), ec-stazia sa intelectuală nu are nimic comun.

tura apare îndeobşte animată poeţilor. La Blaga, animismul are o coloratură metafizică prin însuşi faptul că principiul divin e imanent.

Numai într-o viziune panteică, „păgînă", se poate aboli diferenţierea dintre sacru şi profan în favoarea unei sacralizări integrale a lumii, a naturii însăşi. Există mărturii aruncate uneori cu un ton de sfidare, ce apar ca exagerări poetice, rotunjiri înspre limita superioară a unor adevăruri aproximative sau de moment, de multe ori însă acestea sînt în realitate adevăruri nude, simple, poate mai pure chiar decît le credea cel care le-a spus sub impulsiunea clipei. Afirmaţia poetului „sînt păgîn" e bine s-o luăm *ad litteram* (în măsura în care e posibilă o revenire în urmă la etape istoric anterioare, deci, firește, între limite date, în încercările patetice ale unui Iulian Apostatul, sau în cadre de experienţă strict intimă). Pentru înţelegerea unui *Weltanschauung* modern şi arhaic totodată, ca a lui Blaga, mărturisirile de credinţă ca cea de mai sus concordînd cu cele implicite din atîtea versuri, se cer considerate ca roadele unei autocunoaşteri reale. Să nu uităm însă că „păgînismul" e şi el o religie, fără să aibă, firește, pentru un modern, semnificaţia sa integrală : o are însă în schimb cu atît mai intens pe cea originară, de *„religio"*, adică de „legătură". Legat cu toate fibrele de lume, de o lume cînd deificată, cînd golită de divin, astfel ne apare poetul tîlcurilor ascunse.

Dar lumea pătrunsă de un principiu divin nu e dualâ. „Materia" e „sfîntă" ca locaş al divinului ce zace în ea. Or, dualismul, existenţa a două, substanţe : dumnezeire — lume, materie — spirit, care e la temelia teologiei iudeo-creştine, e abolit aici (cu toate căutările unui „dincolo", cu

toate că transcendența e de atîtea ori pomenită), în favoarea unei viziuni moniste. *Deus sive natura*, cum spune Spinoza [1]. Să ținem seama și de faptul că panteismul spinozist care identifică lumea cu divinitatea, lăsînd-o pe aceasta fără o existență aparte, a putut fi numit de Schopenhauer „un ateism politicos". E într-adevăr negarea unui Dumnezeu transcendent, și ca atare o dovadă în plus că legăturile lui Blaga cu ortodoxia sînt din cele mai exterioare.

Religiozitatea difuză de care vorbeam, necristalizată în nici un crez, are intensitatea primară a experiențelor originare. E simțul pentru *„numinos"*, care se manifestă ca spaimă. Spaima de Marele e o „spaimă sacră", resimțită în fața universului trăit ca *„mysterium tremendum"* [2].

Participarea la universul întru totul sacru nu este dată decît în momente privilegiate de plenitudine, căutate în adîncuri, în împărăția de sub pămînt, a rădăcinilor, a izvoarelor, a fîntînilor adînci, pe tărîmul demiurgic al zămislirilor, al „mumelor" goetheene. În astfel de tărîmuri nu se pătrunde prin intelect, acesta se oprește în fața porților în-

---

[1] Cităm din comentariul lui Ov. S. Crohmălniceanu la ciclul Pan: „Dumnezeu e însăși natura netulburată de întrebări" (*Op. cit.*, p. 84). Absența oricărui dualism a fost remarcată, în altă ordine de idei: „Trupul și sufletul nu sînt percepute antitetic, ci solidar", și: „Byron, Baudelaire, romanticii, simboliștii exaltă Răul, slăvesc demonia..., ei nu intuiesc identitatea principiilor antagonice", scrie D. Micu (*Op. cit.*, p. 21, 23).

[2] Edgar Papu, în *Saeculum*, ianuarie-februarie 1943, stabilea legătura dintre înfiorarea în fața misterului lumii din poezia lui Blaga și intuiția numinosului. Tot acolo se precizează, pentru prima oară, credem, că imposibilitatea și opreliștea de a pătrunde „misterul", susținute de Blaga (ca și textul poeziei *Din adînc*). „conțin negarea oricărei posibilități de revelație".

chise ale principiilor antinomice. Apa vie căutată în tenebre sînt miturile revelatoare de sensuri pierdute, „Zodiile sunt și jos subt țară" *(Fîntînile)*, și cei chemați să citească în aceste zodii sînt poeții vizionari, cîntăreții „leproși", care trec prin veac „mistuiți de răni lăuntrice". „Purtăm fără lacrimi o boală în strune / și mergem de-a pururi spre soare-apune". Această boală, care e o tînjire nedefinită, e de aceeași natură cu bolirea lumii din poeziile ce descriu viziunea unui univers degradat — binecunoscutele pentru semnificațiile lor centrale și pentru splendoarea lor poetică, pe drept cuvînt multcitatele versuri din *Fum căzut :* „sunt fratele obosit / al cerului de jos / și-al fumului căzut din vatră", din *Paradis în destrămare* (care ar trebui citată în întregime). E o viziune de „asfințit" a unor „vremi schimbate", unde „Ah, pasărea Foenix ca altădată / nu mai zboară peste oraș", unde poetul plînge „în tîrziile rămășițe ale stelei pe care umblăm", și „nici o minune nu se-mplinește, nu se-mplinește", iar „Porumbelul sfîntului duh / cu pliscul stinge cele din urmă lumini". În aceste vremi schimbate, a căror imagine concentrată o dă orașul unde „Umblă mașinile subpămînteşti", cerul e străfulgerat de „intercontinentale zvonuri electrice", „de pe case antenele pipăie spații, iar luminile teatrelor și barurilor și toată forfota mecanizată ascund că „Undeva se trage la sorți cămașa învinsului". Atmosfera de apocalips și repulsia față de mecanizare și civilizația tehnicizată au fost semnalate, precum și similitudinea de inspirație, prin aceste teme, cu poezia expresionistă, nu e deci necesar să insistăm. E suficient să menționăm că, făcîndu-se purtătorul de cuvînt al crizei spirituale acuzate de expresionism, Blaga se integrează în timp și în spațiu

mișcării ideilor și, participînd la ea își vădește universalitatea[1]; nu ca imitator sau „influențat" —, ar fi absurd s-o presupunem în fața vibrației personale și intensității trăirii poetice.

Dar dincolo de raportarea la expresii literare ale unui sentiment al existenței moderne, poeziile pe care le-am putea numi ale „degradării universale" permit o raportare la epoca modernă însăși : viziunea de univers degradat și ros de o molimă secretă e acel al lumii fără transcendență, în care, ca într-un peisaj ce se-ntunecă, sacralitatea nu luminează materia din interior, n-o transfigurează, și devine acută nostalgia unei noi viziuni integradatoare. Absența ei e generatoare de angoasă, căci „Marele" e același cu „nimicul". Spaimă sacră e și cea în fața absenței, a golului. Angoasa („spaima de marele" sau de nimicul) e un sentiment al sacrului degradat.

În momentele de întunecare și gol, lumea ia înfățișarea unui apocalips tăcut : totul e poluat, destrămat, căzut. Acesta ni se pare a fi sensul tînjirii lumii, trăită mai acut de „cîntăreții" care trec prin veac „mistuiți de răni lăuntrice" : ei sînt în afara tărîmurilor : „Pentru noi, cerul e

[1] Universalitatea lui Blaga a fost pregnant pusă în lumină, într-o epocă în care se accentua îndeosebi caracterul național al poetului, de Șerban Cioculescu : „Chiar cînd poetul simte folcloric, prin faptul că gestul ritual românesc fuzionează cu misterul cosmic... d-sa este fără să știe... și fără să vrea... sau cu voie și deliberat, un poet de esență universalistă" (*Lumea românească*, 14 nov. 1938) ; de asemenea, de Ovidiu Cotruș, în *Universalitatea poeziei lui Blaga* (*Luceafărul*, 6.VIII.1966), unde „poetul profund național prin simbolistica sa" e integrat veacului ca „profund universal și modern prin problematică".

zăvorit și zăvorite sînt cetățile", ei nu sînt acasă nicăieri : „sîntem fără scăpare singuri în amiaza nopții" ; boala „fără obraz, fără nume" e o neîmplinire, mai dureroasă pentru poet, care e pentru Blaga un hermeneut, condiția lui e să fie vizionar, să mijlocească secretele la care nu mai are acces în universul degradat, un vates tragic, un Zamolxe care se bucură de miracolul lumii, dar care suferă un eșec perpetuu.

Neintegrați în „cetate" prin funcționalizare și izgoniți din paradisul cunoașterii nemijlocite, poeții suferă în carne și în spirit durerea lumii : toată durerea / ce-o simt, n-o simt în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg. / Și altoită pe ființa mea imensa lume / ... / mă doare ca o rană." *(Melancolie.)* Poetul e glasul lumii. El plînge cu *lacrimae rerum.*

Acest *Weltschmerz,* scump romanticilor, e trăirea nemijlocită a comuniunii cu lumea și a finitudinii tuturor lucrurilor, al morții închise în viață. Însuși „Pan e trist". Tristețea lui e dublată în istorie : Își simte sfîrșitul cînd pînă și „păianjenul s-a creștinat", și, așa cum Pan a murit o dată cu începutul unui nou ev, la fel și lumea creștină dăinuie doar printr-o seamă de simboluri petrificate, ce și-au pierdut adevărata putere de mit viu și devin utilizabile ca metafore, cărora intuiții primordiale, sensuri regăsite și un verb poetic de o discretă și secretă putere de comunicare intelectuală și emoțională le infuzează o nouă sevă.

Drama cunoașterii „interzise", care-și are expresia simbolică în păcatul adamic, se perpetuează prin rîvna fructului oprit al cunoașterii totale. Ea e însoțită de nostalgia unui Eden îndepărtat, a unei epoci de aur a plenitudinii. Numai darul lacrimilor îl primește Adam cînd, în exil, „din

orice floare", îl săgetează c-o amintire paradisul. Mitul e aici proiectarea în istoria omenirii, într-un timp de legendă, nelocalizabil, dar imaginat ca „moment", de fapt, un dat al condiţiei umane. Căderea se identifică cu ieşirea din anistoria propusă, din starea de fericire vegetativă o dată cu reflecţia conştientă, care e scindare: „Iar trupul meu, ah, numai trup... pîndit era prelung de propriul său duh ca de un străin..." *(Uziune geologică)*. Duhul ca potrivnic trupului şi entelehiei sale sau sufletului, iată o opoziţie pe care se întemeiază scrierea cea mai cunoscută a gînditorului Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele*. Din pricina adeziunii de moment a promotorului ei la ideologia naţional-socialistă, teza a putut fi considerată ca parte integrantă a acesteia şi părtinind obscurele forţe vitale, ca solidară cu afirmarea fanatică a particularismelor şi ca renegare a tot ce, în calitate de lumină a raţiunii, a intelectului, e universal şi unificator. Gîndirea lui Klages permite această identificare, dar, de pildă, la Driesch, pe care Blaga l-a frecventat destul de intens, entelechia nu e altceva decît principiul vital, formativ şi individualizant, părticică de energie cosmică, sau de elan vital, în limbaj bergsonian. Deci asimilarea cu o ideologie reacţionară nu se impune cu necesitate cînd un gînditor distinge între un principiu vital şi unul spiritual, iar tensiunea dintre ele, în practica vieţii rezolvată dialectic, e un fapt de experienţă cotidiană. Că poetul Blaga se încrede mai mult vocii indistincte ale unei *„anima"* trupesc decît ascultă de injoncţiunile unui *„animus"* rece şi raţional este un fapt, care îşi primeşte contraponderea prin toată strădania enormă de conceptualizare şi toată atitudinea afirmativă faţă de cultură, în lumina cărora e greu să vedem în Blaga un

fervent al abolirii valorilor universale şi al negării spiritului. (Fără să mai amintim de luările de poziţie politice net potrivnice tendinţelor „barbare", nefericitul termen de „barbarie", folosit cîndva necugetat, reprezentînd pentru el echivalentul pentru adîncuri iraţionale negate doar de „intelectualismul plat", cu care se războia.)

Starea edenică e, deci, dinainte de orice schindare, atemporală, „fără duminică şi fără de-nceputuri". Oprirea pe loc a timpului — deşi Blaga nu suferă de un sentiment al timpului obsesiv, ca atîţia moderni — e un vis edenic şi el, căci însăşi condiţia vremelniciei implică neîmplinirile. „Timpul ce iese din casă, / cît de uşor l-ai putea prinde iar / să-l reţii cu un fir de mătase... Aceasta e pacea. Pacea în care creşte imperiul ceresc printre noi." *(Apus de soare mediteranean.)* Atemporal sau *„tel qu'en lui même l'éternité le change"*, se vede poetul în „basmul" existenţei sale povestit în anul 2000 : „Pe aici umbla şi el şi se-ntorcea mereu, contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu"... Dar acolo unde apare, timpul e spaimă şi deznădejde : „Cetini negre sună-n faţă, / Ceasul sîngeră prin ceaţă". E căderea din atemporal în vremelnicie.

Condiţia tragică a vremelniciei şi conştiinţa ei acută („Numai pe tine te am, trecătorul meu trup") e corelată în mod firesc cu sentimentul vieţii întrepătrunse de moarte [1], exprimat în *Gorunul* („ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, / sicriul meu, / cu fiecare clipă trece"). „Oaspeţi

[1] Pompiliu Constantinescu vorbea de sentimentul păraginii universale „şi de obsesia caducităţii", într-o recenzie a volumului *La cumpăna apelor* (*Uremea*, 24.IX.1933), care e totodată un pătrunzător *aperçu* al întregii lirici blagiene.

sîntem" pe „rămășițele stelei pe care umblăm" ; imaginii străvechi a omului călător *(homo viator)* poetul îi dă o coloratură nouă, îmbinînd obsesia morții cu acceptarea ei. De aceea poate că nu e exact să vorbim de obsesia morții, sentimentul încercat de Blaga nefiind atît teama obștească de dispariție, cît o „spaimă ontică în fața ideii heraclitiene [1]. Și poate tocmai prin tragismul ei își primește „marea trecere" grandoarea fabuloasă de „mare poveste".

Povestea mare a omului nu e încheiată.

Viziunilor de apocalips le corespund și viziuni profetice, în care se distinge o poziție afirmativă față de integrarea în istorie ; nostalgia nu-și proiectează visele numai în timpul mitic din trecutul îndepărtat, ci și înainte, în vremuri ce va să vină. „Dar fiicele noastre vor naște pe Dumnezeu aici unde astăzi singurătatea ne omoară", spun Cîntăreții leproși. Noi integrări vor trebui să facă loc semnificațiilor pierdute și regăsite prin participare, alături de, și nu fără de, cum vom vedea, descifrările parțiale ale efortului științei, într-o renaștere care e o nouă creație : „Căci lumea nu e bună, eșecul creatorului pare consumat cînd subsistă speranța „că peste veacuri lungi și goale și pustii, / cînd Dumnezeu se va-ndemna / să facă o altă lume / și-o omenire / din neamuri mari de zei, / Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei pe noul Adam".

Antimoniile gîndirii și ale existenței nu par rezolvate în această poezie a cunoașterii și a existenței modelate pe tipare de mit ; „Pesemne — învrăjbiți / de-o veșnicie, Dumnezeu și cu Satana / au înțeles că e mai mare fiecare / dacă-și întinde de pace mîna. Și s-au împăcat / în mine :

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, p. 92.

împreună picuratu-mi-au în suflet / credinţa şi iubirea şi-ndoiala şi minciuna." *(Pax Magna.)*

Din temele şi din chiar suflul acestei poezii, cu ritmuri adesea sincopate, de loc cantabilă, ci de o muzicalitate interioară, se desprinde o dramatică oscilare între afirmare şi tăgadă, vremelnic anulată în somnul intelectului şi-n ieşirea din scindare, prin contopire cu stihiile lumii, între antiteze vremelnic rezolvate într-un efort de cuprindere şi de comunicare a incomunicabilului, întrevăzut dincolo de zona de funcţionare a limbajului discursiv.

Ca poezie, fie şi a cunoaşterii, ea nu are de dat ultime lămuriri asupra tuturor ramificaţiilor viziunii în concepţie. Dar aceasta se conturează cu destulă precizie prin forţa de sugestie a limbajului poetic, care, asemenea miturilor, indică dincolo de el, trimite spre ce n-a fost spus, lasă să se bănuiască înţelesuri — sau „ne-nţelesuri" — mai depărtate. Există astfel în imagistica mistică şi păgînă, în coborîrile într-un Hades, care e şi un paradis, oarecare ambiguităţi. Echivocul care persistă a fost formulat nu de poet, ci de gînditor, în încheierea *Trilogiei culturii:* „Se povesteşte că poetul, care pe vremuri descrisese iadul şi alte tărîmuri mărginaşe, umblînd pe străzile cetăţii sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: «Iată omul care a fost în iad». Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginaţie. Dar niciodată el nu şi-a dat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminţi degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticenţe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuşi ştiut şi de necomunicat, poetul umblase totuşi prin tărîmurile oprite". Păşind peste „pragul fermecat" şi „ultimele hotare", poetul revine din

zonele neînțelesului și negînditului, aducînd vești spuse „cu cuvinte stinse", ale căror ultime înțelesuri rămîn abia bănuite. Negura în care sînt învăluite nu aruncă nici o umbră de îndoială asupra autenticității intuiției trăite și nici o clipă absența unui echivalent riguros, clar și exact nu dă impresia falsei profunzimi. Fluidul poetic se răspîndește, mai mult încă decît prin plasticitatea sau muzicalitatea mijloacelor verbale, prin acele unde ce străbat limitele dinspre orizonturi nemărginite.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUNOAȘTERE ȘI MIT ÎN OPERA DRAMATICĂ

În dramaturgie, portretul spiritual al poetului se conturează deosebit de net. Teatrul lui Blaga e însă foarte inegal. Nu-l examinăm aici în întregimea sa pentru a ajunge la o judecată de ansamblu, ci ne limităm la cele cîteva drame care ne lasă să întrevedem în liniile ei mari o gîndire poetică originală. Deși le considerăm drept cele mai valoroase, nu ne oprim asupra lor ghidați de criterii estetice, ci pentru că în ele desluşim componente esențiale ale viziunii blagiene — aceleași ca în lirică și în filozofie. Sînt aici gînduri ce fac parte din cele „care în lumina artei pot fi înțelese cu mult mai limpede decît în lumina științei", cum spune Blaga. Concludente îndeosebi sub raportul atitudinii poetului față de mit, dramele cunoașterii și ale creației, *Zamolxe* și *Meșterul Manole* ne mai permit să surprindem într-o îmbinare originală inspirația autohtonă și tematica universală. Trăsăturile ce se precizează astfel se înscriu cu toată unicitatea lor în chenarul constituit de contextul european al secolului.

În exegeza piesei *Zamolxe*, trebuie să ținem seama de un dat primordial, după părerea noastră, deși, a fost pierdut din vedere : drama profetului dac se înserează într-un moment de disoluție a unei ordine hieratice ; departe de a fi deci un poem dramatic desprins de contingențe temporale, textul implică meditații asupra devenirii istorice și invită la meditații legate de ea. Misiunea lui Zamolxe își are punctul de pornire într-o stare de lucruri caracteristică unor epoci de „moarte a zeilor". *„Gott ist tot"*, vestea Zarathustra, iar aici zeii sînt „mucegăiți de veșnicie" și templul a devenit „minciună cu stîlpii de piatră".

Acestea sînt preliminariile, cadrul e dat. Amurgul zeilor își are cauzele în omenire : puterea lor încetează o dată cu credința. „Zeii se hrănesc cu suflet omenesc / Cînd se isprăvește acest nutreț, / cînd nu mai crede nimenea în ei, / S-adună triști și-și cheamă marele sfîrșit." Apărînd ca niște căpcăuni, dușmani ai neamului omenesc, dar căpcăuni vlăguiți, zeii nu mai trezesc nici teamă, nici revoltă, ci mai degrabă dispreț. „Mi-e scîrbă", exclamă acel credincios al lui Zamolxe exilat, care aruncă primul o lance în poarta templului, pentru a fi apoi doborît de apărătorii lui. Răzvrătirea învățăceilor lui Zamolxe e dirijată mai mult împotriva sanctuarului rămas gol, împotriva unui cult instituționalizat, atunci cînd principiul sacru însuși e disparent și în locul temerii a rămas doar disprețul — discernabil și în vocabularul întrebuințat : zeilor le trebuie nutreț, hrană pentru vite, nici măcar pentru fiare. Și totuși : își cheamă marele sfîrșit. Ceva din măreția amurgului wagnerian al zeilor subsistă în vestirea falnică, în rîtmuri largi, a acestui sfîrșit, cu toată tristețea lui meschină.

Atunci apare Zamolxe și vrea „să sfarme zeii".

Ce l-a îndemnat pe Blaga spre poetizarea figurii lui Zamolxe e desigur în parte mitizarea elementului dacic[1]. După Strabo, citat de Pîrvan[2], Zamolxe pare a fi fost învățăcel al lui Pitagora. Cum acesta a preluat în parte orfismul și cum misterele orfice întemeiate de legendarul cîntăreț trac Orfeu se leagă de cultul zeului trac Dionysos, se poate presupune că l-a încîntat ideea întoarcerii unor credințe străvechi, înnoite de Zamolxe, dacă nu chiar la matcă, dar pe un teren înrudit. Ce-l fascinează deci pe Blaga întîi și întîi la profetul dac, pe lîngă destinul său presupus[3], prin care se pretează poetizării ca erou tragic, este încercarea de înnoire a credințelor ancestrale și refacerea coeziunii spirituale ale poporului său, întorcîndu-l la surse. Prefacerea conținuturilor vii în forme obiectivate, acest proces istoric continuu, suscită mereu apariția cîte unui reformator, pentru ca, revoluționîndu-se formele petrificate, răsturnîndu-se idolii constituiți prin golire de sensuri, să se opereze o întoarcere la surse, premisă a unui salt înainte. Izvoarele sînt

[1] Cu Blaga, „apare în poezie autohtonismul traco-getic cu care mulți vor să înlocuiască acum (precizăm: înainte de 1941, data apariției *Istoriei literaturii române...* n. n.) convenția latinității, ce-i drept mai potrivit spiritului nostru agrest" (G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 793).

[2] V *Getica*, p. 154.

[3] Pîrvan respinge teoria despre un Zamolxis chtonian, cît și înrudirea sa cu Dionysos orgiasticul (nota 8, p. 151—153), iar mai departe: „Moartea zeului nu are nimic violent și orgiastic în ea, ca aceea a lui Dionysos thracicul, sfîșiat și consumat de credincioși" (nota 4, p. 153—154). Se înțelege că Blaga a utilizat legenda în versiunea în care i s-a părut mai inspiratoare și mai aptă de a vehicula sensurile pe care voia să i le imprime.

astupate în lumea sterilă a formelor o s i f i c a t e. Zamolxe, în misiunea pe care și-o asumă, îndeplinește o funcție într-o evoluție istorică. Rolul lui începe cu diagnosticul datelor momentului : dispariția sacralității — zeii sînt „mucegăiți de veșnicie" — și înlocuirea ei prin credințe degradate, superstiții și rituri — „pisici spînzurate" ca talismane de protecție —, cum spune în tirada sa, cu violență sarcastică, ostașul de strajă în fața templului. De la regretul spiritualității pierdute și necesitatea de a o trezi din nou pornește dorința unei renașteri, ce nu merge fără revoltă împotriva formelor rigide, golite de conținut. Același sens îl are, în *Tulburarea apelor*, adeziunea protagonistului, acel popă-țăran muncit de trezirea simțurilor, la fapta lui Luther : „Luată e pecetea de pe cele șapte taine, și omul își mai începe o dată drumul lung de la început..." (p. 78).

Așadar motivul de inspirație dacic se îmbină cu o problematică universală ce ține de reflecția asupra momentelor istorice de efervescență, cînd idolii sînt răsturnați și omul pornește spre noi începuturi. Răzvrătitul care plătește cu viața prima acțiune întreprinsă spre a doborî vechea ordine e un personaj purtător de simbol ; cuvintele lui ne introduc în miezul problematicii amintite, căci el își însoțește gestul cu vorbe bogate în implicații, strigînd : „Eu sînt omul !" Lupta ce se angajează, este prin urmare, într-o anumită măsură, cea dintre tendințele umaniste și cele teocratice. Magul bătrîn, „statornic ca un obicei rămas din zile strămoșești", prin definiție păstrător rigid al ordinii instituite, ar putea fi „Marele Preot" al oricărei teocrații. El aduce și cu marele inchizitor din *Frații Karamazov :* „Magul e rece. Magul e tăcut. Spun oamenii că el nu doarme niciodată", și e „Setos de sînge ca o fiară" ; „Mai mult decît o

fiară. Setos de sînge ca învățăturile sfinte de atăzi și din toate vremile." S-ar putea lega ample comentarii de acest citat, în care clarviziunea lui Blaga cu privire la catastrofele istorice pricinuite de intoleranțele dogmatice dintotdeauna se exteriorizează cu ultima claritate, spre eventuala mirare a multora. În orice caz, felul cum e prezentat magul hain aminteşte de diatribele lui Nietzsche împotriva preoțimii ; iar furia iconoclastă a lui Zamolxe și a învățăceilor săi, care vor să doboare zeii și lăcașul lor cînd se clatină, seamănă întocmai cu predicația lui Zarathustra propovăduind duritatea față de tot ce e învechit și șubred : „O, frații mei, găsiți că sînt crud ? Dar iată, vă spun : ce stă să cadă mai trebuie și împrîncit !"

Numeroase citate din Zarathustra s-ar putea invoca spre a arăta înrudirea profetului dac, în concepția lui Blaga, cu profetul supraomului, îndeosebi prin funcția liberatoare a mesajului său, menit să spulbere credințe, spre a netezi drumul către alte valori în locul celor abolite.

Nu ne vom deda la jocul van al deslușirii influențelor. Lecturile sînt rodnice în măsura în care corespund propriilor date constitutive. Nietzsche, de asemenea poet și filozof (și de asemenea un filozof-poet), era încă prea prezent, ideile sale pluteau încă în aerul vremii, prea mult pentru a nu fi asimilate, cel puțin parțial, în orice caz nu puteau fi ignorate, și orice gîndire înrădăcinată în problematica primei jumătăți a secolului e *ipso facto* și o luare de poziție față de nietzscheanism. În genere, se consideră că urmele lui se disting la Blaga prin prezența, uneori covîrșitoare, a pricipiului dionisiac. Drama *Zamolxe*, acest „mister păgîn", „înfățișează un prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiția românească pe calea mitului", scria

Călinescu, şi apoi, toţi criticii amintesc în continuare „ecourile nietzscheene" în opera poetului, referindu-se la componenta : descătuşare dionisiacă. Într-adevăr, aceste ecouri se pot regăsi cu uşurinţă, în număr mai mare chiar decît în *Zamolxe*, în *Tulburarea Apelor* şi în poeziile frenezieiei vitale, asemănătoare cu *Ditirambii lui Dionysos* şi cu atîtea pasaje în care înflăcăratul verb nietzschean culminează în cîntarea laudelor viţei, a roadelor pămîntului sau în înfăţişarea entuziasmelor lui Zaratlnstra slăvind viaţa şi dănţuind. Iată din *Cîntecul beţiei :* „Bătrînul prooroc juca de voie bună : şi chiar dacă, aşa cum cred unii povestitori, era pe atunci îmbibat de dulcele vin, e neîndoielnic că prea-plin era şi mai mult de dulcea viaţă". Mai surprinzătoare însă sînt alte coincidenţe tematice : în plină amiază, cu soarele la zenit, Zarathustra, culcat în iarbă cedînd tentaţiei somnului, mai puternică chiar decît pofta de a întinde braţul după strugurele copt, aţipeşte, şi în toropeala amiezii, în linişte, „cînd nici un cioban nu cîntă din fluier", în clipe solemne, sufletul, mai treaz în somn, cunoaşte o dilatare şi beatitudine : „Linişte ! Lumea e desăvîrşită". Şi trezit din „strania beţie", grăieşte : „O, cerule, ...fîntînă a veşniciei, prăpastie senin-înfricoşătoare, cînd ai să-mi sorbi din nou sufletul ?" Contopirea cu lumea e mai totală încă spre miezul nopţii, care-i „vorbeşte tainic". „Vai mie, timpul unde s-a dus ? M-am scufundat în fîntîni adînci. Lumea doarme. Ah, cîinele urlă, luna străluce. Mai bine să mor, să mor, decît să destăinui ce-mi gîndeşte inima în miez de noapte.... vinul s-a borşit, mormintele murmură... Adîncă-i lumea, adîncă-i e durerea..." Chiar şi îndemnurile din *Tăgăduiri* (deşi li se răspunde prin strigătul renunţării şi refuzului"), „să fim încă o dată, încă de o mie de ori", sună

într-adevăr ca un ecou al vorbelor de nesaţ din *Zarathustra :* „Asta a fost viaţa ?... Ei, fie ! Încă o dată !“ Şi în faţa unor reminiscenţe atît de puternice în însăşi substanţa verbală a unor versuri, e legitimă presupunerea că şi ideea „eternei reveniri“ i-a fost sugerată poetului mai curînd de textele nietzscheene decît pe altă cale.

În *Zamolxe,* inspiraţia dionisiacă e fără îndoială un element creator de ambianţă, şi mai mult decît atît. Culesul, belşugul de struguri hrăniţi din sîngele, urcat la soare în vlăstare, a cîte unui „stîrv de om“, îngropat sub fiecare viţă“, ceata bacantelor „cu feţe verzi“, dezlănţuirea în chiote şi joc, apelul de a sorbi cu nesaţ din cupa plăcerilor : „Ugerii lumii sînt plini, prindeţi-i, stoarceţi-i !“, toate acestea dau o coloratură, semnificînd afirmarea existenţei pămîntene şi chiar întoarcerea spre lume a profetului, din sihăstria sa ascetică. Dar nu aici zace miezul dramei. *Zamolxe* nu simbolizează numai „chiotul de vitalitate în faţa lanurilor galbene şi a strugurilor copţi“, cum găsea Călinescu, văzînd „valoarea poetică a misterului“ (ca şi a liricii) în ascuţimea contactului cu lumea şi în evocarea a tot ce e voluptuos la suprafaţa pămîntului. Pasajele acestea au într-adevăr o mare forţă poetică, dar constituie un aspect totuşi secundar. Sensurile dramei sînt mai bogate şi simbolistica încorporată vădeşte alte asemănări, mai adînci, cu nietzscheanismul, decît descoperirea dionisiacului.

Blaga aminteşte de profetul supraomului prin dubla sa atitudine faţă de mit : iconoclast, grăbit să încheie socotelile cu zeii muribunzi, proclamîndu-le moartea, Nietzsche se voia un demistificator ; să ne rememorăm că neagă dreptul la existenţă a religiei şi moralei, considerîndu-le ca expresia resentimentului celor lipsiţi de calităţi vitale faţă de

cei puternici şi ca ansamblu de reguli menite să pună stavilă voinţei acestora. Dar e primul care restabileşte unele adevăruri în legătură cu forţa mitului şi care introduce în gîndirea modernă, cu suflul său profetic, convingător, un nou mit, vestind, prin *Zarathustra* al său, venirea supraomului ; un mit care-şi păstrează şi azi vigoarea în formulări mai apropiate de spiritul pozitiv al ştiinţei, ca credinţă într-o nouă mutaţie posibilă şi aşteptare a ei. Creaţia lui Blaga se desfăşoară în sincronie cu gîndirea contemporană : tema autohtonă e organic încorporată unui întreg cerc de probleme, care au dobîndit în mişcarea ideilor europene o amploare deosebită, nicidecum doar prin efectul radiaţiilor pornite de la Nietzsche, deşi acesta a fost covîrşitor şi durabil, ci prin forţa împrejurărilor, datelor evoluţiei istorice.

Drama lui Zamolxe se petrece într-un moment de „amurg al zeilor" şi de „revalorificare a tuturor valorilor" ; el însuşi apare cu o viziune metafizică unificatoare, care încearcă să dea răspuns unor probleme existenţiale. Liniile ei mari se conturează înainte de conflict, în preliminariile acţiunii, şi ascultătorul sau cititorul ia cunoştinţă de ea ca intrare în materie. Căci neţinînd seamă de anumite cerinţe sau reţete scenice, Blaga îşi începe piesa prezentîndu-şi eroul nemijlocit, şi încă într-un monolog (dovedind un suveran dispreţ faţă de îndemînare în arta dramatică, o pricină — între altele, ca de pildă însăşi calitatea lirică a multor pasaje — a aprecierilor defavorabile care în lumina evoluţiei de azi, cu dispariţia criteriilor formale în teatru, au rămas fără obiect). Zamolxe se destăinuie deci, şi gîndurile ce-l încearcă în sihăstrie, unde trăieşte contemplativ, coincid cu cele pe care le cunoaştem din poezia lui Blaga. „Lac îmblînzit de zile fără vînt" se simte Zamolxe, bucurîn-

du-se de linişte şi plenitudine, în singurătate : „Mă-mpărtăşesc cu cîte un strop din tot ce creşte / şi se pierde, / nimic nu mi-e străin"... „de mult am uitat să fac deosebire între mine şi-ntre lucruri. Numai om cu om eşti : tu şi eu. Singurătatea spălăceşte aceste mărginiri." Dezmărginit sau unit cu natura, — „te pierzi în stîncă şi te scurgi în unde şi-n pămînt" — e acelaşi lucru, în experienţa participării, lăuntric şi exterior se confundă : „Nu ştiu : mă-ntorc în mine ori cucernic îmi îndrept urechea spre păduri". Cucernic, fiindcă — în sine împăcată — lumea îi apare sacră. Glasul „de mierlă zgomotoasă" ce se aude din pădure e oare Dumnezeu, se întreabă gînditorul singuratic. Şi apoi urmează meditaţiile, în versuri mult citate, din „parabola cu Orbul".

Ideea de Dumnezeu ce se desprinde din imagistica formulării parabolice ţine de o teologie negativă de nuanţă panteistă. „Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decît aşa : îl întrupezi în floare şi-l ridici în palme, / îl întrupezi în gînd şi-l tăinuieşti în suflet, / îl asemeni c-un izvor şi laşi să-ţi curgă lin / peste picioare, / îl prefaci în soare şi-l aduni în ochi, / îl închipui om şi-l rogi să vie-n sat / unde-l aşteaptă toate visurile omeneşti, / arunci grăunţe între brazde şi zici : / din ele creşte Dumnezeu."

Dumnezeirea aceasta, care trebuie „întrupată" şi „închipuită" sub diverse forme, care-şi „pipăie cărarea printre spini" şi către care Zamolxe grăieşte : „Nu ştii nici tu de unde vii şi unde mergi", „şi nici nu bănuieşti furtuna de lumină ce-ai creat-o", apare ca o personificare a impersonalelor forţe. Nici personal, nici conştient, orb, de aceea „purtat pe umeri" şi întruchipat de „văzători", el e un echivalent poetic pentru totalitatea fiinţei, sacră în esenţă. Parabola e pasibilă de o interpretare imanentistă. Ea a fost

inventată de Zamolxe ca să-l priceapă şi copiii. Ca şi în alte dăţi, Blaga atribuie copilăriei darul de a fi ştiutoare de taine pierdute mai tîrziu : copiii vor înţelege că luînd „pe umerii lor soarta Orbului", întruchipîndu-l şi închipuindu-l, îl „mîntuiesc", scoţîndu-l din noaptea neştirii ; cu alte cuvinte, lumea ca totalitate de forţe anonime şi oarbe prinde conştiinţă în om. Iată că formulările metaforice ascund — şi destăinuie — idei ce merg mai departe decît cele teoretic exprimate : transcendenţa Marelui Anonim apare aici cu totul problematică.

Acelaşi imanentism naturist, sau „naturism mistic", se regăseşte în credinţele exprimate de moşneagul din *Tulburarea Apelor*. Aici se amplifică legenda folclorică cum că grîul e trupul lui Isus : el „nu s-a înălţat, s-a întrupat în pămînt... e piatră, munte, izvor, înfloreşte-n cireş, şi rod se face pentru copiii săraci". Identificarea pămîntului cu trupul lui Isus are însă tîlcul evident că lumea e sacră : „şi noapte şi zi umblăm prin euharistie". De aceea, moşneagul nu se roagă — nu se adresează unui Dumnezeu transcendent —, ci doar ia ţărînă în palme, căci „totul e rugăciune".

Încercînd să deslușim în textele dramelor elementele viziunii lui Blaga, cădem, prin urmare, peste teme şi enunţuri centrale şi în lirica sa, toate orientate spre o cuprindere cognitivă a universului.

Retras în peşteră, sihastrul vizionar trăise o experienţă a cunoaşterii : „Lume şi copac / au năpîrlit sub ochii mei / şi am văzut ce-i cheag în haos". Zamolxe năzuieşte însă să coboare printre oameni spre a le aduce roadele meditaţiilor sale. Sătul de pacea nemişcării — „O stînci, de mult ce v-am privit, / m-am prefăcut şi eu în stîncă" —, se smulge din meditaţia solitară, în conştiinţa că „un om singur parcă

nu e om", mînat și de nostalgie : „Departe ești, poporul meu dac..." Spre întoarcere la oameni îl îndeamnă, pe de altă parte, visuri prometeice : „Să iau în spate soarele și să-l cobor în văi ?" Prin acest prometeism devine evident că Blaga amalgamează, probabil conștient și voit, ceea ce Pîrvan distinge (semnalînd, e adevărat cu cinci ani mai tîrziu, frecventa confuzie între ele) și anume : „riturile agrare ale cultului naturist sudic pentru un zeu vegetal" și „religia antropomorfă nordică". Dar, în genere, sensurile miturilor sînt amestecate : zeii, coborîtori în Hades pentru a sălăjlui acolo (sau în fîntîni și grote) și a renaște o dată cu vegetația, sînt și aducători de lumină și de regenerare spirituală, concomitentă cu regenerarea naturii.

Zamolxe vine „de unde nu e timp" și reintră în frămîntările timpului, mergînd „spre viitor, spre „mâne-veșnicul", căci doborîrea instituțiilor și valorilor învechite se face în vederea noilor credințe mai pure ; imaginîndu-și cum va „arunca grăunțe pentru porumbii Orbului" în locul templului dărîmat, viziunea sa se întîlnește de asemenea cu a lui Zarathustra : „și-abia cînd cerul pur va privi din nou prin coperișuri prăbușite spre iarbă și maci roșii, îmi voi întoarce inima către lăcașul acestui zeu". Tot în *Zarathustra* citim despre izbucnirea surselor din adîncuri aduse la lumină de cutremure ; în voia „cutremurului vechilor popoare, țîșnesc izvoare noi". În drum spre oameni, Zamolxe are și vedenia rugului pregătit de „cumpătații" pentru cel ce strigă : „Sus, omenire, către cer", căci, părăsindu-și pacea și solitudinea, „pașnicul reintră-n patimile" curente. Drumul căutat e „spre cetate", cu sensul implicit de „polis" — spre viața publică. Mesajul lui e subversiv față de ordinea instituită, căci, fără îndoială, revoluționarea, fie și prin în-

toarcere la spiritul unei tradiţii lăsînd la o parte cuvîntul sau litera ei, e legată de demistificări supărătoare pentru autoritatea constituită, care-şi trage puterea din păstrarea tiparelor goale. Rodul magului din drama lui Blaga corespunde, bunăoară, celui jucat de farisei faţă de revoluţionarea teologiei prin Isus. Există aici schema unei drame adesea reeditate în istorie, diferită de schema revoluţionarului răpus de reacţiunea constituită ca putere de stat, întrucît aici puterea constituită condamnă fapta sau intenţiile eroului, pretinzînd că acţionează în numele aceloraşi principii sau în apărarea aceluiaşi crez. Totodată, se petrece, desigur, pe dedesubt, un proces cu altă motivare, ascunsă: inovatorul subminează în realitate puterea autorităţii constituite, care s-ar surpa dacă eroul n-ar fi răpus la timp.

În drama lui Blaga, întrepătrunderea celor două motivări ale represiunii devine evidentă: răscoala poporului, a învăţăceilor lui Zamolxe, îl determină pe marele mag să întreprindă, spre paza vechilor zei, o acţiune determinată şi de credinţa că zbuciumul căutărilor noi e mistuitor şi că oamenilor, acestor copii, „le trebuie vis blînd să-i liniştească... zăgaz puterilor ce colcăie". Viclenia lui de a zădărnici mişcarea, dîndu-l pe Zamolxe drept zeu, este de o eficienţă totală: „Oamenii, divinizîndu-l pe Zamolxe, îi vor uita învăţătura". Trăsătura de geniu pe care i-o împrumută Blaga e de fapt intuirea procesului de petrificare a conţinuturilor în forme obiectivate, de disparenţa virulenţei unui mesaj cînd aducătorul lui e proclamat idol: „Cînd nu mai e nici o putere / Să-nfrîngă-nvăţătura unui nou profet, / Un singur lucru e mai tare ca profetul, / Statuia lui!" Deci: „ciopliţi-i chip de piatră lui Zamolxe!"

Deificarea lui Zamolxe, după un plan conceput cu intenții mistificatoare, imită procesul de mitizare spontan, care și el e urmat de reificarea conținuturilor. Desfășurarea dialectică de la o realitate trăită ca adevăr viu la mit, de la mit la credința oarbă, fanatică și idolatră, apoi la golirea de sens a mitului, e urmărită aici în fabulația însăși, devenită acțiune a dramei.

Întors printre oameni, Zamolxe constată într-adevăr că a devenit un idol, spre detrimentul mesajului în care crede: „Nimeni nu mă mai știe. / Răcnetele lor de bucurie ar vrea / să mă ridice-n cer, / dar fără-nvățătura mea."

Adorația statuii figurează adeziunea oarbă și degradarea oricăror credințe și principii în stadiul lor de întepenire doctrinară. Adevărul absolutizat și închis în formule fixate devine un adevăr degradat. Și cum în starea sa de întepenire și îngroșare, adevărul, sau ce a mai rămas din el, e infinit mai accesibil decît atunci cînd, încă viu și elastic, se mișcă pe muchie de cuțit, semiadevărul e mai nociv decît minciuna; ademenind cu o relativă tangibilitate, se acceptă mai lesne și, pe măsură ce se răspîndește, îi crește forța de contagiune, ca bulgărele de zăpadă ce se mărește rostogolindu-se și devine avalanșă. Acest mecanism al fanatismului colectiv e surprins în dramă și arătat cu ambele lui rădăcini: una, în voința de dominație prin mistificare, cealaltă, în obscurantism și în fals vizionarism. Un apucat, care convinge lumea că aiurelile sale sînt viziuni, e „ciobanul lunatic"; în el se îmbină tot ce e obscur: superstiția nătîngă (noaptea se preface în priculici), prezumția naivă („deasupra mea e luna. / O ating cu degetele dacă vreau / ...Eu văd prin ea și știu

că-n dosul ei e Zamolxe. / Eu sînt mîna lui...“), forţele instinctuale dezlănţuite (în acest sens e semnificativ că apare în compania bacantelor) şi voinţa de putere tiranică : „Vreau doar atît, / Cînd eu zic da, să ziceţi şi voi da, / cînd eu zic nu, să ziceţi şi voi nu“. Orbirea poporului se exteriorizează în răcnetele ce-l preamăresc pe Zamolxe, „fără învăţătura lui“.

Iată că între vreri şi efectul lor, discrepanţa e uriaşă. „Dintr-un ogor răsare ceea ce sameni, / dar din suflete nu. / Aici pui grîu şi răsar cireşi.“

Drama lui Zamolxe e deci de a fi răstălmăcit şi ignorat de tot poporul ce i se închină. O batjocură cumplită i se aduce celui ce a vrut să scape norodul de zei : „azi ai şi tu un chip de piatră printre ei“. Suprema ironie e condescendenţa marelui preot al propriului său cult : „Ca cerşetor mai poţi să vii / aici, pe treptele acestui templu“, spre a primi „rămăşiţele ce prisosesc / de la altarul tău“. Şi Zamolxe constată sfîşiat că adevărul lui a devenit minciună. Dialectica diabolică a întoarcerii la contrar o trăieşte acut iconoclastul în faţa propriei sale icoane, devenită mai tare decît el, silindu-l să dea înapoi sau să dispară. Dar aşa cum pe mag îl speriase întoarcerea deificatului, tot aşa pentru minciună nimic nu e mai periculos decît renaşterea adevărului din care s-a degradat.

Confruntarea e dramatică dintre Zamolxe omul şi Zamolxe zeul-statuie. Chipul cioplit îl înăbuşe : „cu povara ta de munte, / mi-te ridici pe piept“. Formularea rigidizată înăbuşe şi ascunde izvorul viu. Zamolxe sfarmă chipul cioplit, ca Moise viţelul de aur. Apoi e omorît de idolatri, asemenea lui Orfeu, care, răzvrătit împotriva lui Dionysos, e sfîşiat de adoratoarele acestuia, Menadele, „tur-

batele", mereu dezlănţuitele. Zamolxe sfarmă statuia, pentru ca, murind ca idol şi obiect de cult, să rămînă viu, el şi adevărul lui ; pentru asta, trebuie să piară ; astfel pieirea lui are sensul muceniciei, al mărturiei (martor = martir), dar şi pe acel al mitului morţii şi învierii, al revenirii într-o stare purificată prin sacrificiu sîngeros, al renaşterii şi izbucnirii adevărului în nealteratele izvoare, acoperite de zgura vremii ce se aşezase pe ele astupîndu-le.

Cum am văzut mai sus, în ţesătura textului sînt încorporate evocări fugare ale unor elemente din mai multe mituri universale, sau mai degrabă trimiteri aluzive la diverse acte şi situaţii mitice. Din interferenţa lor se naşte o simbolică abundentă, dar nicidecum confuză ; dimpotrivă, am zice, prin raportarea unor gesturi din dramă la cele cunoscute din mituri, sensul lor poate fi intuit prin analogie, fără risipă de cuvinte. De altfel, un simbol plurivalent nu devine confuz prin aceea că tîlcurile ce se pot întrevedea în el sînt multiple. Trezind asociaţii cu elemente de mit cunoscute, se realizează o economie verbală, cu totul profitabilă forţei poetice, o abreviatură structural asemenea metaforei. Iar problematica centrală — de vreme ce ea dictează mersul acţiunii şi constituie însăşi „fabula" pusă în scenă — este, cum uşor ne putem da seama, de un mare interes temporal, pe lîngă cel peren. Ea aparţine unui moment de criză spirituală, de refuz al tiparelor vechi (şi al celor recent instituite, sub presiunea necesităţilor, impuse de tehnicizare şi alte date proprii lumii contemporane), unei epoci de prefaceri profunde, ce semnifică ruptură, dezintegrare şi nevoie de noi integrări.

În *Meşterul Manole* e de asemenea încorporată o problematică modernă — generală şi personală, a poetului. Ca şi alte dăţi, Blaga se inspiră din folclorul românesc, restituind legendelor semnificaţiile originare sau reactualizîndu-le, insuflîndu-le o viaţă nouă din viaţa poetului. În dramatizarea lui Blaga, se desfăşoară pe deplin ceea ce legenda Meşterului Manole conţine în germene : o tragedie de destin. Dar sensurile subiacente sînt şi aici multiple, ca şi aluziile la diverse mituri.

Tema folclorică a sacrificiului adus pentru a însufleţi construcţia e un act prin care se repetă un ritual magic [1], dar prin acest act se străpunge cu violenţă o stavilă pusă parcă de puteri oculte în calea forţei creatoare a omului. Se poate spune că ne reîntîlnim aici cu tema faustică, într-o variantă înrudită cu Faustul modern (al lui Thomas Mann), care încheie pactul diabolic văzîndu-şi creativitatea scăzută, puterile paralizate. Un alt mit universal e legendara epocă de aur, a cărei existenţă se afirmă aici : „Altădată omul cînta numai pietrelor, şi pietrele se clădeau singure în cetăţi". În această nouă referire la Orfeu găsim, dincolo de evocarea puterilor orfeice, şi regretul unei ordine a făptuirii din zodia magiei. „Şi cetăţile acelea erau păgîne. Astăzi durăm cu sudoare fără de cîntec biserici creştine. Pămîntul nu le suferă, sau Domnul nu le primeşte ?" Îndoielile lui Manole îl duc dincolo de ideea creaţiei care cere jertfe ; acceptată în numele unei năzuinţi prometeice, jertfa apare şi ca un imperativ al co-

[1] Cf. Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, Bucureşti, 1943.

municării cu teluricul și cosmicul ; în perspectivă cosmică nu există naștere și moarte, ci continuă compunere și descompunere de forme ; zămislirea și distrugerea e același lucru : ivire de forme trecătoare. Perspectiva e aceeași ca în *Zamolxe :* al poporului dac „ce-și mistuie viața" pe aici unde „se bocește nașterea" și unde străinul, cioplitorul venit de pe alte meleaguri, poate spune : „Aici am înțeles că tot ce este trebuie să fie".

La această înțelepciune, pierdută o dată ce se ivesc volițiuni care îndepărtează de la posesia ei instinctiv-tradițională, calea întoarcerii e dramatică. Existența apare ca o continuă tindere spre înălțimi, frînată de piedici din adînc, ca o năzuință contracarată de forțe extraumane. Oricine le este supus : „Vodă e om ca noi, și el e unealtă în mîna puterilor necunoscute", spune meșterul Manole. Puteri obscure sînt cele întrevăzute de Găman, monstrul nevinovat, în aiurelile sale ca niște prorociri de Pitie amețită de aburii dătători de viziuni : puterile tainice „fără noimă n-au de lucru și macină din stîncă făină pentru gura morților. E o învîrtire, un vîrtej. Și auie trist cu amenințare ca în noapte de început, ca în noapte de sfîrșit." Haotice, deci potrivnice minții ordonatoare, instrumentarului rațional cu numerele și cu firul de plumb, ele rătăcesc omul : „Manole nu mai știe ce să facă. Să se bizuie pe măsurări sau pe rugăciuni ?" „Cu un ochi tot măsoară, cu celălalt se roagă. Nu rîde cu nici unul."

Pentru Manole, existența e deci o răstignire între lumină și întuneric, raționalitate și instinct, conștiință și „puterile necunoscute". Printre forțele ascunse și anonime, apare, firește, erosul, cu rolul său capital în destinele ome-

nești. La Blaga, erosul, văzut de obicei ca o forță telurică, se încarcă uneori de semnificații mitice și, îndeosebi în unele drame, de aportul lui Freud la analiza abisurilor inconștiente. De altfel, e de reamintit că în lumea modernă Freud a vorbit primul despre relațiile dintre eros și mit. La Blaga, fie că accentul cade pe psihopatologic — reflări dezechilibrante — ca în *Daria*, fie că se arată conexiunea dintre pasiune și neliniștea spirituală, ca în *Tulburarea Apelor*, sau că senzualismul însorit vine să intensifice participarea la un univers panteic, puterea erosului apare ca abisală, inguvernabilă și integrantă unui cosmos din adîncuri.

Acceptare a puterilor ascunse, conformare la dictatul lor e fapta cerută lui Manole. De aceea, invită la ea toate stihiile : zidarii pe care i-a chemat sînt „din apă", „din pămînt", „din lumină" (fost pescar, fost ocnaș, fost călugăr). Dar zbuciumul lui Manole e scindare, e conflict între pasiunea operei și glasul conștiinței ; „puterile fără nume" și „fără grai", ce „colcăie" în adînc și distrug opera minții rînduitoare, au legile lor, potrivnice celor omenești. Nu e lipsit de tîlc că opera ce urmează să fie săvîrșită e o construcție — aici regăsim o semnificație cuprinsă chiar în baladă ; mai mult decît oricare alta, opera arhitecturală e cea care ține deopotrivă de pămînt și de numere, de tehnică și de artă ; ea pune stăpînire pe piatră, organizînd-o după principiile calculului și ale frumosului, într-un echilibru fizic și estetic, dar ținînd socoteală de categoriile ei : masă și greutate ; deci, mai mult decît în oricare artă, puterea orînduitoare a intelectului trebuie să stăpînească materia, telurícul. Ne aflăm însă într-un în-

ceput de apocalips, cînd se spune că umblă Antechrist prin ţară („Umblă prin Valea Oltului, în chip de Vlădică călător"), într-o vreme tulbure, cînd duhurile inferioare clocotesc în adîncuri — „nenorocirea vine de jos", stînd să irumpă în lume de „dedesupt", unde „nici nu visăm ce besne sunt" şi unde „huruie moara smintelilor", zguduind pămîntul odinioară ferm, acum cutremurat de răbufniri infernale.

Manole se apără de alianţa cu puterile întunericului — deşi numai ea pare promiţătoare de izbîndă : „Nici magie albă nu fac, nici neagră". Aceste puteri nu reprezintă însă aici răul ca principiu, semnificaţia lor e mai largă, ele sînt instinctualul, teluricul, firea oarbă. Omul e şi el fire, dar nu e numai fire ; identificîndu-se cu ea întru totul, făcîndu-se aliatul forţelor telurice, deschide zăgazurile pentru apele tulburi, pentru „smintelile" din adînc, şi devine ucenicul vrăjitor ce nu mai poate stăpîni forţele dezlănţuite de el. Dar atunci poartă răspunderea pentru răul prilejuit, dacă nu pricinuit, şi se face vinovat.

Ajungem astfel la problema etică în drama lui Manole. Preţul ce i se cere pentru a împăca puterile ce-i stau împotrivă e jertfa unei vieţi şi contravine legii : „A fost odată săpat în piatră : să nu ucizi. Şi alt fulger de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile."

Încălcarea imperativului moral devine deci unul din termenii alternativei (înainte de potenţarea conflictului prin destinul ce-l loveşte desemnînd ca obiectiv de jertfă femeia iubită), celălalt fiind renunţarea la operă. Or alternativa : pornire sau lege e un dat al condiţiei umane. Corsetul moral care strînge îl şi menţine pe om vertical, în rectitudine,

pe cînd revărsările instinctelor îl smulg de pe poziţia de echilibru precar al existenţei întru fire şi întru spirit, care e legea fiinţării sale ca om. „Viaţa" afirmată cu exces duce prin vitalismul teoretic la dezlănţuiri fanatice, în numele vieţii, împotriva altor vieţi şi, în cele din urmă, a propriei vieţi. Istoria contemporană a exemplificat pe viu această sumbră dialectică. Descătuşarea, lipsa de măsură, se întoarce împotriva principiului în numele căruia a înfrînt opreliştii. A-i recunoaşte naturii drepturile e una, şi obedienţa faţă de ea e alta, sau, cum spune Chesterton : „Pentru că pămîntul e bun, nu înseamnă că putem să-i imităm toate cruzimile", sau pentru că erosul e o putere a firii, nu înseamnă că trebuie să-i subordonăm totul.

În conflictul dintre supunere la legea etică şi supunere la legi telurice, intervine de partea acestora din urmă demonul creaţiei, de care e posedat Manole. Decizia sa are o dublă înfăţişare : contrară firii şi dictată de forţele ei, ea poate simboliza renunţarea artistului la simţirile ce l-ar menţine în făgaşuri comune, sacrificiu sublim într-un fel ; dar ea semnifică şi acceptarea stăpînirii demonice. Încăpăţînarea nebunească de a izbuti prin jertfa cerută e depăşire de limite, „hybris", pasiune unică şi culpabilă, inumană, oarbă. Tragismul existenţei sale e în năzuinţa asta fără măsură, în această demonie a actului creator ; e componenta faustică, în opoziţie, în acest context, cu cea apolonică, a creatorului cu darul senin. Manole este un erou tragic, el trebuie să ucidă, aşa cum Oedip e menit să devină ucigaşul tatălui său. Dar ezitările sale, alegerea sa e dramatică, fiindcă el ştie ce face. Va încerca să integreze

fapta unei ordine mijlocii între uman și subuman : ea va trebui să se justifice, devenind impersonală ca natura, de aici gîndul de a se asuma o răspundere colectivă : „Dacă numai unul din noi ar săvîrși-o, ar fi păcat de moarte, cum însă prin noi toți ea se va face, va fi o jertfă dătătoare de viață".

Dar dilema pusă în termeni etici : bine-rău se află pe un plan situat la mai mică adîncime față de cel al cunoașterii, care muncește în realitate poetul. Opoziția manicheică Dumnezeu-diavol e formulată de Manole în întrebarea : „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine o cere ? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge, din adîncimi puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor." Spre un „dincolo de bine și de rău", arată răspunsul starețului Bogumil, invitînd la abolirea criteriilor comune : „Firește, cît timp cîntărești, așa este... Dar crezi tu oare că măsuri și înălțimile și adîncurile sorții cu plumbul atîrnat de sfoară ?", adică : crezi că puterile ce acționează în lume și deci și în destinul uman se pot evalua după criterii morale, sau fie și în termeni raționali ? Și apoi urmează multcitatul salt în interpretarea mitic-transcendentă a echivalenței contrariilor în adîncuri : „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sînt frați ? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt ? Poate că unul slujește celuilalt... Și atunci socotelile minții stîngace sînt fără rost."

În trecerea aceasta de la problematica etică la una aparent teologică (dacă n-ar fi decît aluzia la erezia bogumi-

lică[1] în realitate, la întrebări despre natura contradictorie, dar unitară a lumii, deci la probleme de ontologie, se desluşeşte o orientare caracteristică gîndirii lui Blaga în speță şi poate a gîndirii româneşti în genere ; ea tinde mai puțin spre problematica existenței, şi cu atît mai puțin spre cea etică, ci e îndreptată spre ontic. Acest gînd Blaga îl sugerează destul de net în legătură cu Zamolxe, spunînd despre el că a fost cu adevărat dac ; participînd la fire, are indiferența ei — echivalența între obrăzare —, iar „cînd sfătuia în parabole, / el nu spunea — trăieşte pentru alții, sau fii om, / ci fii izvor, fii fulger. / Şi oare Dumnezeul orb al său e altceva / decît ăst fel al Firii şi al Dacilor ?"

Nu mai e necesar după acestea să căutăm a explica de ce încercările dramatice ale poetului pe teme psihologice şi etice nu au rezonanțele adînci şi tulburătoare pe care le găsim în dramele în care concepții şi viziuni poetice proprii se mulează în tipare de mit autohton reactualizat.

Nu psihologia îl interesa cu precădere în dramaturgie, ci, conform unor principii expresioniste pe care le definește în *Fețele unui veac*, „acțiuni care culminează în conflicte de idei-forțe". „Personajele nu mai există ca indivizi, ci numai contrapunctic, prin dinamica energiilor dezlănțuite",

[1] Ca poet, Blaga avea toată libertatea de a folosi un nume asociat cu o anumită doctrină, fără ca vederile exprimate de personajul ce poartă acest nume să corespundă întocmai celor cunoscute ca fiind ale personajului istoric şi ale sectei sale. În interpretare însă e eronat să se ia drept „bogumilism" „coincidența contrariilor" susținută de acest purtător de cuvînt al autorului. Echivalența contrariilor afirmată aici e opusă dualismului, spre deosebire de bogumilism, care e manicheic.

sau: „Expresionism înseamnă redarea lucrurilor... făcînd abstracţie de individualitatea lor".

Apropierea dramaturgiei lui Blaga de teatrul expresionist a fost amplu semnalată; reamintim aici doar că personajele vădesc chiar şi prin aceea că nu sînt desemnate prin nume, ci doar prin funcţii (Magul, Vrăjitorul, Ciobanul etc.), faptul că nu sînt concepute ca indivizi avînd complexitatea realităţii. E ciudat că această „relativă stilizare" şi „ţinută expresionistă" [1] era socotită ca o scădere, în schimb, se aprecia *Daria*, de pildă, pentru dezlănţuirea pasiunilor (o dezlănţuire de salon, în comparaţie cu teatrul lui O'Neill) şi pentru problematica freudiană, astăzi banalizată. Se apreciau desigur şi calităţile poetice ale limbajului. Evident că în absenţa unor amănunte individualizante nu se zărea decît lipsă de psihologie, şi nu acea reducere la esenţial, care permite crearea unui teatru de idei. Acesta însuşi era considerat ca „ibsenian", deci ca ceva depăşit; astăzi, am vorbi, *mutatis mutandis*, poate de sartrism (problematica e, firește, cu totul alta, luăm termenul doar ca echivalent pentru „teatru de idei"). Dar lăsînd chiar la o parte teatrul de idei sau de probleme, unde mai întîlnim în teatrul contemporan individualităţi precis conturate?

În general, în aprecierea dramaturgiei lui Blaga, interveneau pe vremuri criterii care astăzi au dispărut. Astfel, se găsea că schematizarea personajelor şi bogăţia de idei o fac puţin aptă pentru reprezentare scenică. Printr-o firească evoluţie a gustului, precum şi prin răspîndirea mult

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 797.

mai rapidă a formelor noi de artă, cade și rezerva că „publicul nu poate urmări intriga ideologică și ca atare drama rămîne o simplă lectură pentru intelectuali" [1]. Pe de altă parte, renașterea, în teatrul contemporan, a simțului pentru tragic, atît de pronunțat în încercările sale dramatice cele mai valoroase, mai ales în *Meșterul Manole* (față de care se formulase, de pildă, rezerva că, la fel ca în baladă, „reintrăm în fatalitate", lucru considerat ca potrivit numai pe tărîmul epicului ca tărîm al legendei, nu și în teatru), e de asemenea o garanție pentru un interes sporit față de teatrul lui Blaga. Acesta pare încă bogat în detalii în comparație cu expresia cea mai nudă a tragicului, la Becket, de pildă. În spectatorul contemporan *Cruciada copiilor* de asemenea — dacă o înscenare modernă i-ar pune în valoare „ideea-forță" — ar trezi ecouri, mai ample datorită experiențelor sale livrești și experiențelor sale de viață, cărora le poate integra implicațiile dramei. Căci aici „ideea-forță" e exploatarea spre scopuri străine a setei de absolut și degradarea ei în fanatism, și în ultimă analiză se acuză puterea pustiitoare a fanatismului, fatală și celor „puri" — aici copii nevinovați — și celor din jurul lor.

Azi din nou în armonie cu tendințele ce s-au afirmat în teatru : orientare spre parabolic, abstract, nud, așa cum fusese în armonie cu tendințele teatrului expresionist, dramaturgia lui Blaga e actuală și mai mult încă decît prin aceste aspecte stilistice — care nu sînt de loc pur exterioare —, prin temele și problematica aduse pe scenă :

[1] *Op. cit.*

răstălmăcirea mesajelor, degradarea lor, idolatria înlocuind miezul spiritual al doctrinelor, năzuinţa faustică, primejdia stihiilor vrăjmaşe, dezlănţuirea lor demonică, răul ca principiu cosmic la fel de divin ca binele, căutarea absolutului exploatată şi degradată în fanatism.

Iar contingenţele acestor poeme dramatice cu miticul nu constau atît în abundenţa motivelor împrumutate din mituri şi din folclor — care se valorifică dincolo de pitorescul dat de coloratura autohtonă, prin integrare într-o simbolică universală —, cît prin darul poetului de a gîndi situaţiile conflictuale şi voliţiunile într-o desfăşurare, o fabulaţie în care întîmplările capătă un halou de legendă, iar ideile sînt mijlocite parabolic. Reprezentarea fabulatorie a gîndurilor e expresia a ceea ce Blaga numeşte gîndire mitică.

O FILOZOFIE POETICĂ

„Este oare ceva mai plin de-nțeles ca neînțelesul?" Întrebare exclamativă a tînărului Blaga[1], ce ar putea sta ca moto în fruntea întregii sale opere.

Neînțelesul închide în sine, pentru Blaga, un complex de semnificații, el tăinuie lumea și o destăinuie. Dar ce e neînțelesul acesta plin de înțeles? Pentru ca aforismul interogativ să-și păstreze rostul și profunzimea, trebuie să admitem că nu e o enigmă ce așteaptă dezlegare, un secret încă nedescoperit, și că „neînțeles" înseamnă „de neînțeles integral", adică intraductibil în termeni clari și univoci, cam așa cum ar fi esența poetică a unui vers, pe care n-o poți „prinde" nici în ideea cuprinsă, nici în sentimentul exprimat, nici în sunetele sugestive și poate nici în suma tuturor acestor componente. Sau așa cum spui că sufletul omenesc e neînțeles, contradictoriu, inepuizabil în surprize. Sînt „neînțelesuri" care se pot reda, dacă nu vrem să recurgem la cuvîntul-cheie „inefabil", numai în

[1] *Pietre pentru templul meu*, p. 7.

reprezentări simbolice sau parabolice, la fel de plurivoce ca lucrul simbolizat. Vorbim despre adîncimea unei opere cînd ea prinde în țesătura ei multiple sensuri, într-un număr ce întrece limitele precizabile, fiindcă după fiecare corespondență stabilită între semn și semnificat apare altă corespondență, cu alt semnificat, așa cum un drum se bifurcă, pentru a se bifurca din nou fiecare, la infinit. Totuși infinitul nu e o noțiune mistică. Se operează cu el foarte practic și eficace. Neînțelesul poate fi conceput ca infinitul — e nereprezentabil, dar real ; îl atinge doar înmulțirea cu zero, care-l anihilează, restul operațiilor îl lasă intact. „Plin de înțeles" e doar neînțelesul atît de bogat în înțelesuri, încît nu-l poți cuprinde.

Ne-au trebuit foarte multe cuvinte ca să spunem, pedant și sec, același lucru ca Blaga — aforistic și elegant. Interogația sa poate fi sesizată perfect, nu ne îndoim, fără explicitare, căci oricine înțelege că neînțelesul e plin de înțelesuri doar întrucît ascunde multe, nu întrucît e gol de înțeles. Explicitarea ni s-a părut necesară pentru a ne apropia cu un pas de lămurirea „misterului" la Blaga.

Neînțelesul în calitatea sa de incognoscibil pentru rațiunea discursivă sau pentru intelect este denumit de Blaga „mister".

Acest mister este dezbărat — parțial —, în sistemul de gîndire elaborat cu mijloacele limbajului teoretic, de haloul lui sacru, așa încît, în majoritatea cazurilor unde întîlnim cuvîntul, l-am putea înlocui fie prin „obiect de cunoaștere", „realul", „lumea", fie prin „antinomie", „aporie", sau pur și simplu prin „problemă". A „deschide un mister" poate fi „tradus" fără rest prin „a pune o problemă filozofică",

E destul de amuzant de constatat că Blaga însuşi se plînge de abuzul care se face în filozofie de cuvîntul mister[1]. Acesta „are de fapt variante de o precizie aproape matematică", după Blaga, şi anume: există mistere latente, deschise, atenuate, permanentizate, potenţate, adventive. La fel de hazliu ne poate apărea că Blaga vorbeşte de un „abuz metaforic" în întrebuinţarea termenului de „substanţă" (*Trilogia cunoaşterii*, p. 330), propunînd în schimb pe cel de „Marele Anonim".

Terminologia lui Blaga este cu totul semnificativă pentru cohabitaţia şi amalgamarea în personalitatea sa a spiritului poetic — imaginativ, creator de metafore, imagini şi mituri — cu spiritul de sistemă, de construcţie — mergînd pînă la elaborarea aproape pedantă a unor arhitecturi cu simetrii interioare (şi chiar cu „false ferestre pentru simetrie", cum spunea Pascal). Anticipînd asupra unor concluzii, îndrăznim să afirmăm că „sistemul" blagian e o proliferare dăunătoare intuiţiilor adînci din care a pornit, învăluindu-le adesea în vastele falduri ale discursivităţii (adesea frumoase, adesea însă exterioare), ascunzîndu-le şi aproape înăbuşindu-le sub cantitatea apreciabilă de dezvoltări şi consideraţii adiacente.

Tot aşa şi terminologia. Fiind sugestivă, e şi contagioasă, nici un comentator nu s-a putut sustrage pînă acum contaminării, toată lumea o utilizează, forţa ei imagistică o impune, făcînd-o să apară ca singura cale adecvată de

[1] V. *Trilogia cunoaşterii*, p. 164; „Cuvîntul «mister», pe cît de sonor, pe atît de incert, a fost întotdeauna refugiul spaimei sau neputinţei de a înţelege ceva... Cuvîntul «mister» trebuie ridicat... la demnitatea de «noţiune»."

a exprima ceea ce a vrut să spună gînditorul. Această aparenţă corespunde uneori unei realităţi ; alteori însă termenii au echivalenţi printre cei de largă circulaţie în filozofie. În orice caz, faptul că termenii au fost adoptaţi în întregime de comentatori dovedeşte că nu s-a făcut încă încercarea de a „traduce" cu exactitate acest limbaj, rupînd vraja ce emană din el, deşi numai astfel se poate examina în ce măsură originalitatea imagistică se acoperă sau nu cu originalitatea gîndurilor exprimate.

Cu toate că preluată şi comentată în expuneri, în mod cu totul ciudat şi azi încă terminologia e pe alocurea eronat interpretată. Dar trebuie spus că, pe lîngă frumuseţi, are totuşi ceva rebarbativ (Călinescu nu pregeta s-o ironizeze ca o beţie de cuvinte). Uzînd şi abuzînd de cuvinte împrumutate teologiei, ea dă loc încă şi azi, în pofida precauţiilor luate de Blaga de a o explica, unei serii de răstălmăciri, fiindcă aceşti termeni cer a fi înţeleşi în sensul uşor sau mult schimbat, sau în sensul metaforic, în care îi întrebuinţează autorul, dar ei se asociază în virtutea obişnuinţei cu sensul din contextele cărora le aparţinuseră înainte. Astfel, cunoaşterea e „paradisiacă" şi „luciferică" fără ca asta să însemne că e „fericită" sau „drăcească", ecstazia intelectuală n-are nimic comun cu extazul (etimologic identice, desigur, ca „ieşire din sine"), dogma nu e un articol de credinţă, „revelaţia nu are... nici o legătură cu semnificaţia teologică a unei inspiraţii divine", scrie însuşi Blaga, ci „sensul strict uman", acela în care întrebuinţăm cuvîntul azi în mod curent : arătare în lumina conştiinţei.

Precizările aduse de Blaga : „E adevărat că în poezia mea sînt frecvente şi motivele mitice, chiar teologice. Dar

de aceste elemente uzez liber, ca mijloace de expresie poetică... Le folosesc în sens totdeauna creator, liber, le modific și le amplific după necesitate. Născocesc motive mitice la fiecare pas" [1] — rămîn valabile și pentru construcțiile filozofiei sale. Ținînd seama de acest lucru și de forța și valoarea poetică a limbajului său metaforic, considerăm regretabil totuși pentru destinul filozofiei lui Blaga că limbajul său filozofic nu a fost altul. Dincolo de asociațiile derutante create de tot arsenalul imagistic folosit [2], mai lasă și o anumită imprecizie sugestivă, dar deficitară sub raportul desăvîrșirii ca „grad de tehnicitate" teoretică.

Separată de extrapolările metafizice și de avînturile în mit, precum și de incursiunile în istoria epistemologiei și a cunoașterii științifice, incursiuni ce au drept scop delimitarea a ceea ce îi aparține în propriu, teoria cunoașterii s-ar putea numi mai degrabă o aporetică, un examen al căilor gîndirii, decît o critică a cunoașterii, un examen al adecvării. Ea se constituie la Blaga pornind nu de la dubiul asupra adecvării, ci de la stabilirea a două moduri ale cunoașterii, sau, am zice, a două atitudini în fața obiectului. Există o „cunoaștere înțelegătoare", atît intuitivă, cît și abstractă, orînduitoare prin concepte, „în întregime

[1] *Poezii*, 1967, Note inedite, p. 493.

[2] Distanțarea de teologie și religie e de nenumărate ori subliniată. Iată cîteva citate din multele existente: „Problematica noastră ține exclusiv de teoria cunoașterii..." „Denumirile cunoașterii și cunoașterii luciferice au un sens simbolic și se referă la fapte accesibile analizei." Cititorul să nu se aștepte „la o exegeză teologală în marginea mitologiei biblice, la eventuale alegorii gnostice sau poate la o problematică religioasă!" (*Trilogia cunoașterii*, p. 145.)

revărsată asupra obiectului", „plină de încredere" şi deci senină, „paradisiacă", necunoscînd drame. Atunci însă cînd obiectul e despicat într-o aparenţă şi o esenţă a lui, cum spune Blaga, într-o „parte care se arată şi alta care se ascunde", în „fanic" şi „criptic" (fenomen şi numen, în terminologia kantiană şi postkantiană [1]), cunoaşterea devine „luciferică" şi dramatică, provocînd „o criză în obiect" ; adevăratul obiect al cunoaşterii e din acel moment „misterul" ; el poate fi „atenuat" prin revelări succesive, aceasta e „plus-cunoaşterea". Pentru ea, necunoscutul e doar absenţa vremelnică a rezolvării unei probleme şi ca atare corespunde demersului cunoaşterii ştiinţifice. Misterul poate fi „permanentizat", în calitatea sa de incognoscibil, un agnosticism numit „zero-cunoaştere", sau „potenţat", iată „minus-cunoaşterea". Aceasta din urmă se obţine printr-o „ecstazie intelectuală", o „ieşire din sine" a intelectului, care adoptă o situare „în nepotrivire ireconciliabilă cu funcţiile sale logice". Rîvna cunoaşterii luciferice nu e să progresese extensiv, găsind mereu noi obiecte, al căror necunoscut să se reducă prin determinare conceptuală, ca nişte *x*-uri ce trebuie definite, ci să pătrundă cît mai adînc „în esenţa ascunsă a obiectelor", aceasta avînd pentru ea „un accent de esenţialitate".

[1] Blaga se apără de această identificare (*Op. cit.*, p. 25), indicînd ca deosebire între „fanic" şi „fenomenal", că primul e mai larg, îl cuprinde pe al doilea. „Fanic" e tot ce se arată cunoaşterii, deci şi teoreticul pur conceptual, nu numai empiricul. Între „criptic" şi „numenal", stabileşte o analogă deosebire de sferă a acestor noţiuni, într-o argumentaţie care ni se pare cam specioasă.

Cum se știe, modul de abordare a realității descris în *Eonul dogmatic* și *Cunoașterea luciferică* fusese denumit întîi „dogmatic", apoi, în urma răstălmăcirilor ivite [1], Blaga renunță la acest termen. Blaga făcea o distincție netă între conținutul dogmelor — acesta îi „repugnă" — și structura lor. Noțiunea de dogmă e luată ca echivalent pentru o formulare de o anumită structură, cu excluderea tezelor susținute în ele, căci „momentelor mitice li se atribuie aceeași valoare cognitivă ca și celor abstracte" și sînt date de „teologii tuturor timpurilor", ca „revelație", termen care „nu poate să intervină în discuție". Dogmă în înțeles de teză filozofică de o anumită structură e „orice formulare intelectuală, care, în dezacord radical cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicei". Dogma îl interesează „prin structura ei lăuntrică, și nu prin atitudinea oamenilor față de ea... ar putea să nu fie acceptată de nimeni în afară de autorul ei, și totuși să fie dogmă prin articulația ei". Această articulație interioară e cea a paradoxului ridicat la rangul de adevăr tocmai în calitatea sa de antinomie ireductibilă.

De reținut din preliminariile în parte citate mai sus sînt două fapte fundamentale pentru precizarea orientării lui Blaga și situarea sa în mișcarea ideilor : întîi, distanțarea față de orice doctrină constituită și în special față de teologie, în al doilea rînd, preferința exprimată din capul locului. Tipul de gîndire denumit aici „dogmatic" va fi preconizat apoi în mod explicit, cu indicarea în linii mari a posibilităților de aplicare a lui ca metodă în problematica

[1] Cum spune el însuși, cf. *Trilogia cunoașterii*, p. 255 și nota *Ibid.*

modernă. Credinţa în vitalitatea lui într-un nou context e de altfel un exemplu şi o dovadă pentru unitatea de spirit şi consecvenţa de atitudine intelectuală a lui Blaga, dacă ne gîndim că în primele sale formulări eseistice regăsim nucleul acestui nod gordian al filozofiei sale: „datorinţa noastră faţă de un adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim atît de mult, încît să-l prefacem într-un mister şi mai mare“ [1]. De aici vedem că avem de-a face şi cu o adeziune afectiv-intelectuală, cum ar spune Blaga, cu un „accent axiologic“ acordat „adîncirii misterului“, descrisă apoi.

Modul de gîndire preconizat constă în a renunţa la alegerea dintre doi termeni contradictorii, aşa cum ar cere logica, dar nu rămînînd în dilemă sau înlăturînd-o ca irezolvabilă şi adoptînd un scepticism raţional faţă de ambii termeni, ci afirmînd valabilitatea fiecăruia dincolo de logică. Postulatele metalogice înseamnă deci „o renunţare la sine“ a intelectului, care nu trebuie înţeleasă însă ca refugiu în credinţă sau ca extaz ; intelectul trebuie să „evadeze“ din sine, ajungînd la formule care sînt prin structura lor „inaccesibile logicei“. E vorba de aporii sau enunţări antitetice concomitent afirmate, ce „se formulează pe un plan de intelectualitate“. Se operează deci o înaintare a gîndului pînă la ultimele limite ale raţionalului, acolo unde nici una, nici cealaltă dintre două ultime, sau prime, principii antinomice nu se pot nici reduce, nici aboli, şi atunci, într-un efort de a conceptualiza şi de a formula o realitate antinomică, raţiunea abdică — acesta e „saltul în mis-

[1] *Pietre pentru templul meu*, p. 25

ter" — în favoarea realității, acceptînd natura ei ilogică sau metalogică.

Opțiunea lui Blaga pentru acest „tip de ideație", al cărui model îl găsește în patristică, are, fără îndoială, toate caracterele unei adeziuni profunde ; disociind mereu procedeul mental de conținutul concret în care s-a manifestat, își exprimă admirația pentru acest „tip de cunoaștere", deși găsește că „realizările constructive (ale patristicei) sînt ...prea unilateral canalizate, ...prea ibrid amestecate cu elemente nefilozofice, ...momente magice și mitologice" (p. 43, 44, 45). Dar supraevaluează totuși patristica, afirmîndu-i unicitatea ca apariție în istoria culturii. Astfel, nu-l putem urmări în întregime cînd atribuie patristicei paternitatea exclusivă a formulărilor metalogice, negînd că în filozofia indiană și în cea taoistă ar exista teze la fel de paradoxale, care apelează la o înțelegere dincolo de categoriile rațiunii.

De pildă, faptul invocat de Blaga că tezele antinomice despre natura lui Brahma (afirmația că are toate atributele și în același timp nu le are) n-au fost formulate ca dogme — de astă dată în sensul curent al cuvîntului —, ci au dat loc la multitudini de comentarii (de tip „eretic", adică în încercări de elucidare rațională), nu dovedește decît că, la fel ca în filozofia apuseană, au existat străduințe de a soluționa paradoxiile sau de a reduce antinomia la categorii logice. Sau „veritabila formulă dogmatică, avînd o înfățișare ca aceasta : sufletele individuale sînt reale, ele emană din Brahman, dar rămîn unite și substanțial identice cu Brahman", cu care „textele Sutrelor s-ar fi împăcat", cum spune Blaga, nu este decît o formulare aforistic concisă, succintă, ca un paragraf dintr-un catehism, a unor

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI L I T E R E

teze ce reies din acele texte. La fel de puţin convingătoare e deosebirea pe care o stabileşte între paradoxiile dogmelor creştine şi cele taoiste. Spunînd că filozoful Hai Si „se aşează în fondul transcendent al lucrurilor, în Tao, ...aspaţial şi atemporal", spre a privi concretul (aşa încît se poate susţine pe drept cuvînt că „O săgeată în zbor nu e nici în mişcare, nici în repaos", „în transcendent neexistînd aceste stări şi moduri de existenţă"), uită că şi filozofia dogmatică europeană se plasează pe planul transcendenţei pentru a susţine coexistenţa contrariilor, valabilitatea unor afirmaţii contradictorii sau coincidenţa opuselor.

Desigur că scopul propus nu e o privire istorică asupra doctrinelor de un anumit tip — cele care încearcă „să prindă în chingi conceptuale" o viziune ireductibil iraţională sau alogică. Dar se trec totuşi în revistă filozofiile orientale amintite. Şi spunînd că e vorba de o scurtă trecere în revistă, am indicat că sînt departe de a fi aprofundate, servind mai mult spre a susţine cu orice preţ că gîndirea medievală incipientă e de o originalitate unică în istoria gîndirii. Se manifestă aici un ataşament afectiv — şi desigur o înrudire —, exprimat uneori în termeni cu totul ditirambici : „Dogma, nu vorbim de o anume dogmă, ci de dogmă ca mod de gîndire, e un procedeu metafizic prin excelenţă, care, neîndoielnic, înseamnă o încheiere, o rotunjire a tuturor celorlalte şi, de ce n-am spune : o încoronare ?" [1]

Asistăm astfel în toată *Trilogia cunoaşterii* la o continuă alunecare de la examenul *sine ira et studio* al unui „tip de ideaţie" la afirmarea unei preferinţe, şi înapoi,

[1] *Op. cit.*, p. 43

de la accentele adeziunii personale nediscutate, la tentative de argumentație susținută.

Chiar și acolo unde analiza poartă, ca să zicem așa, asupra tehnicii „minus-cunoașterii", unde procedeul mental prin care se ajunge la formulările ei este oarecum demistificat ca scindare — trecută sub tăcere — a unei noțiuni, în așa fel încît conotările ambelor (rezultate din scindare) să poată fi atribuite uneia din ele [1], acolo unde s-ar putea spune deci că procedeul e aproape denunțat ca un subterfugiu, Blaga îl denumește totuși cu un termen care-l înalță, și anume : „antinomie transfigurată".

Că gîndirea lui Blaga se bizuie mult și pe alte resurse decît ale intelectului, o aflăm încă din primele sale încercări de a se găsi și autodefini : „Dacă cugetarea obișnuită nu e în stare să ne dezvăluiască misterul sfinxului, n-avem decît să privim nemărginirea prin poarta inimii noastre" [2]. „Inima" ca instrument de cunoaștere ; cu acest limbaj mistic nu se împacă însă o altă năzuință a poetului, năzuința cognitivă, demiurgică și sistematizantă. Dar „inima" e o imagine poetică pentru antene ce pot fi numite intuiție, iar aceasta îi mijlocește o sesizare a existentului dincolo de categoriile rațiunii.

Dar, în fond, în ce constă adîncimea spirituală admirată de Blaga în formulele „dogmatice", o dată ce a respins conținutul lor, care îi „repugnă" ? Căci, în sine, „o antinomie... din punct de vedere logic, reprezintă un zero, un nimic" [3], însă — aici găsim cheia entuziasmului — „o

[1] Cf. *Op. cit.*, p. 39—40.
[2] *Pietre pentru templul meu*, p. 6.
[3] *Trilogia cunoașterii*, p. 42.

antinomie poate să reprezinte şi echivalentul intelectual al unui mister". Această afirmaţie aruncă o lumină vie asupra atitudinii interioare a gînditorului, întrezărită şi în poezia sa.

Atracţia exercitată de latura ascunsă a lucrurilor, opţiunea fundamentală pentru permanentizarea şi „adîncirea" misterelor au putut fi interpretate ca dorinţă de voalare ; însuşi antiintelectualismul lui Blaga poate apărea că o bucuroasă acceptare a obscurităţii, dar numai unei priviri ce alunecă la suprafaţă. Mai mult, aşa cum terminologia în parte teologică a dat loc confuziei de a vedea în Blaga un credincios, abundenţa misteriosului a prilejuit părerea că ar fi un mistic. Dar concepţia lui Blaga nu are contingenţe nici cu o mistică extraconfesională. Aici nici măcar terminologia nu poate induce în eroare, nefiind vorba nicăieri de cunoaştere extatică, de comuniune sau participare, deci de experienţe mistice. (Şi, contrar aparenţelor, nu prea avem de-a face nici cu o adevărată metafizică.) În legătură cu „ec-stazia intelectului", Blaga se grăbeşte să precizeze că aceasta „n-are nici o legătură cu extazul neoplatonic în înţelesul de unire cu acategorialul şi de pierdere în unitatea absolută". Blaga nu crede în viziuni mistice. „Se poate admite... că misticii realizează o stare de iper- sau supraconştiinţă, de o intensitate ce alungă în umbră toate stările de conştiinţă obişnuite. Dar nu putem admite că această supraconştiinţă ar fi o stare de osmoză cu absolutul." [1] Nimic nu ne poate sustrage condiţiei umane, o transcendere a ei nu pare posibilă. Orice manifestare se petrece „în cadre stilistice", în dependenţă de determinări,

[1] *Trilogia valorilor*, p. 530.

deci „supraconștiința mistică e și ea supusă cenzurii și înfrînării transcendente, care domină toate încercările revelatorii ale spiritului uman" [1].

Chiar dacă e numit „mister", obiectul cunoașterii rămîne realul, și chiar dacă modul de a-l sesiza se caracterizează prin araționalitate, totul este ca formularea să traducă obiectul cuprins în termeni situați pe un „plan de intelectualitate" — fără a-i modifica araționalitatea. În felul acesta, descrierea modului de cunoaștere nu e la dreptul vorbind o epistemologie, ea ține de domeniul ontologiei [2].

În pofida alunecărilor pe o pantă — nu în zadar se vorbește despre înclinații (aici proslăvirea cunoașterii prevăzute cu semn negativ), — încercarea de a stabili un statut pentru formularea contradictorie a unor realități ni se pare, mai ales prin toate implicațiile ei, aportul cel mai original și durabil al gîndirii lui Blaga pe planul strict al filozofiei.

Propensiunea pentru „adîncirea misterelor" trădează de asemenea o opțiune fundamentală. Se știe că limitarea cunoașterii Blaga o transpune în transcendent: există o „cenzură" care interzice accesul la ultimele adevăruri.

Dacă facem abstracție de aspectul imagistic al termenului care semnifică stavilele puse cunoașterii, constatăm că epistemologia lui Blaga încearcă să aducă unele soluții originale într-o problematică de care nu e atît de străin pe cît vrea să pară.

---

[1] *Op. cit.*

[2] Acest lucru îl remarcă și N. Tertulian: „scopul său nu era însă pur epistemologic..., ci o ontologie a misterului" (*Eseuri*, E.P.L., 1968, p. 247).

E lesne de constatat că momentul „crizei în obiect", provocată de despicarea în „manifest" şi „ascuns", corespunde criticismului kantian: gîndirea nu se mai mulţumeşte cu dubiul metodic cartezian, ci pune la îndoială putinţa de cunoaştere a „obiectului în sine", ascuns după aparenţa sa. Cunoaşterea este deci „luciferică" în întreaga filozofie postkantiană, faţă de care Blaga se delimitează, încercînd o depăşire a idealismului, pe altă cale decît fenomenologia [1], şi anume prin eludarea problemei subiect-obiect, abolind criticismul şi revenind aparent la un moment prekantian, la momentul gîndirii „dogmatice". E limpede că are ambiţia de a rezolva dificultăţile iscate prin apariţia „lucrului în sine". „Dificultăţile, oricît de serioase, dispar dacă ne hotărîm să aducem chiar «lucrul în sine» în criza luciferică, adică să introducem în el despicarea între «fanic» şi «criptic». *Existenţa* lucrului în sine ar fi în acest caz fanică..., *esenţa* lui ar fi criptică..., susceptibilă numai de o revelare zero" [2]. Soluţia, cum vedem, e un recurs, o deplasare a scindării dintre manifest şi ascuns pe un alt plan, situat înlăuntrul numenalului, deci o soluţie aparentă, precum aparentă e şi revenirea la un moment prekantian, fiindcă scindarea obiectului e păstrată. Dar în loc ca stavilele cunoaşterii să fie considerate ca inerente spiritului uman — afirmare a neputinţei, scrie Blaga —, ele sînt proiectate în transcendent. Însă deplasarea categoriilor limitative în metafizic ocoleşte doar dificultatea, pro-

[1] Se dovedeşte, aşadar, că dacă terminologia era alta, examenul comparativ al filozofiei lui Blaga ar fi fost mai lesnicios, ca şi determinarea originalităţii sale. Pe cînd aşa, originalitatea riscă să fie luată ca inventivitate verbală.

[2] *Trilogia cunoaşterii*, p. 251.

blema concordanței dintre reprezentare și reprezentat, dintre rațiune și realitate nu e abolită.

De fapt, formulele minus-cunoașterii, paradoxul considerat ca ultima expresie a adevărului, echivalează cu a spune : realitatea îmi apare, în urma unei intuiții indiscutabile, contradictorie în esență. Absolutizarea antinomiei trebuie să se întemeieze pe o sesizare intuitivă, în care Blaga crede fără a o spune. În diversele tentative de a delimita o formulă antinomică cu valoare cognitivă de un simplu non-sens, se întrezăresc dificultățile ce rezultă din refuzul de a accepta intuiția ca ultimă instanță suverană. Deși se afirmă că rolul cunoașterii raționale e redus la elucidarea problemelor inesențiale pentru filozof, Blaga caută un temei pentru justificarea minus-cunoașterii, ducînd un război perpetuu cu logica, deci aceasta rămîne totuși criteriul față de care orice teză filozofică trebuie să se justifice. Aici se vede că Blaga n-a mers pînă la capătul gîndului său. Intuiționismul bergsonian îi apare ca o filozofie prea puțin riguroasă. Năzuința sa, antagonică elanurilor lirice și metafizice, e o năzuință a rigorii. Dar, în realitate, mai ales ca poet, urma să ne vorbească despre natura intuiției, care rămîne principiul dinamic al filozofiei sale.

Într-un fel, însă, Blaga taie nodul gordian al criticismului : cunoașterea cripticului e imposibilă pe cale rațională. Dar avem despre el o cunoaștere (și cum este ea dacă nu intuitivă ?), susține Blaga, diferențiindu-se astfel de agnosticism. „În timp ce criticismul vrea un transcendent neraționalizabil și neformulabil, dogmatismul (adică gîndirea prin antinomii ale minus-cunoașterii) susține un transcendent neraționalizabil... dar formulabil... Pentru agnosticis-

mul kantian, există un mister cosmic absolut... pentru intelectul ecstatic, există mistere articulate..." [1] Și pe cînd misterul agnostic e „dezarticulat și amorf", iar misterul gîndit de metafizica transcendentului acategorial (adică de teologie) „e unic și absoarbe în sine toate lucrurile", misterul, așa cum îl vede Blaga, e „plural". Acest fapt îi permite să considere fiecare „mister" în parte și să-l formuleze „de la caz la caz" [2]. De aceea, formulele antinomice pot fi rodnice, după Blaga, în diferite domenii, și în speță în cel științific.

Trebuie subliniat că Blaga e departe de a pretinde că acest mod de a formula necunoscutul ce apare contradictoriu e unicul. Cunoașterea paradiziacă și cea luciferică se îmbină și se corectează reciproc ; un nonsens (aparent) poate primi o rezolvare prin „sinteză dialectică" sau „sinteză rațională", și numai cînd nici una, nici alta nu sînt posibile, el trebuie să fie „potențat", adică formulat ca antinomie ireductibilă.

În dorința sa de a-și rotunji vederile într-un „sistem", de a cuprinde deci domeniul cunoașterii, Blaga își extinde speculațiile în multe direcții, așa încît nucleul viziunii sale trebuie căutat în noianul dezvoltărilor și delimitărilor. Gîndirea adevărată a lui Blaga nu este însă speculație, deși în sistem multitudinea paginilor sînt speculative, constituite din considerații adiacente și distanțări adesea irelevante. Rîvna sa de a-și delimita bine originalitatea îl determină să-și definească mai degrabă poziția față de alți filozofi, în excursii mai mult sau mai puțin polemice, decît să ducă

[1] *Trilogia cunoașterii*, p. 104.
[2] *Idem*, p. 105.

mai departe expunerea propriilor sale intuiții, a acelor care nu țin atît de epistemologie, cît de ontologie.

Întreprinde, de pildă, în mod temerar, critica conceptelor concrete hegeliene, și deși dezvoltările în acest sens rămîn discutabile, ele deschid o poartă spre interiorul construcției arhitectonice, unde Blaga a lăsat încuiat miezul concepției sale. După Blaga, dialectica hegeliană rămîne în cadrul cunoașterii „paradisiace", a intelectului „enstatic", acela care „se așează în cadrul funcțiilor sale logice", fiindcă împacă antinomiile latente ale concretului într-o sinteză care din punct de vedere logic se despică în termeni antinomici, dar din punct de vedere concret, nu prezintă nici o tensiune — astfel, de pildă, conceptul de devenire, sinteză din momentele „existență-nonexistență", e „ceva în perfect echilibru, fără echivoc și dincolo de orice tensiune interioară". Pe cînd „paradoxiile dogmatice sînt paradoxe nu numai pe plan logic, ci și față de concret". Fără să intrăm în examenul a ceea ce credem a fi o răstălmăcire a „anulării" termenilor („*sich aufheben*", insuficient tradus prin „anulare"), care nu e de natură să anihileze tensiunea, cum afirmă Blaga, i-am putea obiecta că, vorbind de „postularea în transcendent" sau „în zone inaccesibile și contrare logicii" a paradoxiilor minus-cunoașterii —, spre deosebire de cele dialectice, care sînt rezolvate în concret —, se situează pe o poziție nedemonstrabilă.

Insuficient formulată, critica conceptelor concrete hegeliene destăinuie însă ceva din atitudinea fundamentală a lui Blaga : refuzul de a opera reducții. Indispensabile în cadrul cuprinderii raționale, ele nu pot da seama de întreaga complexitate a realului, pe care poetul vrea să-l cu-

prindă *dintr-o dată*, nu în desfăşurare. Aici credem că surprindem saltul din filozofia propriu-zisă în ceea ce am numi gîndirea poetică, a cunoaşterii intuitive.

Atacînd aspectul logic al conceptelor concrete, şi nu cel propriu-zis epistemologic, Blaga nu-şi lămureşte cu totul poziţia faţă de aspectul lor central, care e desfăşurarea antinomiei şi soluţionarea ei în dinamica acestei desfăşurări. Dar atitudinea sa se desluşeşte schiţată fugar într-o notă (p. 54) : „Aspectele diferite (antinomic şi sintetic) pe care le are ideea dialectică... devin în concepţia lui Hegel momente în mişcarea dialectică a «ideii absolute» însăşi, deci o însuşire inerentă ideii absolute". Cred că aceasta ne dă cheia nonacceptării „conceptelor concrete". Discutarea lor are loc pe planul logicii, dar în fond analiza critică angajează toată concepţia lui Blaga, ca nonacceptare a panlogismului, conform căruia realul e raţional şi raţionalul real, totul fiind desfăşurarea ideii absolute [1].

[1] „Momentul de segregaţie definitivă între procedeele gîndirii de tip iraţionalist şi calea adoptată de veritabila gîndire dialectică", observă foarte just N. Tertulian, intervine acolo unde se afirmă ireductibilitatea caracterului iraţional al unor fenomene, „imposibilitatea de a le integra într-o sinteză logică superioară". Dialecticianul *hegelian* (nu orice dialectician) „consideră antinomia şi contradicţia ca atribute constitutive ale realului", şi pe drept cuvînt —, dar „ale unei raţionalităţi superioare a realului". Or această raţionalitate e o teză metafizică a lui Hegel, la fel de dependentă de o opţiune necondiţionată, ca şi viziunea despre ultima esenţă a realităţii ca fiind misterioasă sau alogică. Singura poziţie inatacabilă şi nemetafizică este să nu afirmi despre real nici că e raţional, nici că e iraţional, spunînd că este aşa cum este. Întrebarea nu e deci să căutăm punctul de segregaţie între gîndirea lui Blaga şi hegelianism, ci să recunoaş-

Opțiunea pentru un mod de cunoaștere care e un „salt în mister" atestă deci o viziune a naturii arațională a lumii, ca să nu întrebuințăm cuvîntul „irațional", încărcat de sensuri ce nu-și au locul aici.

Așa cum se distanțează față de raționalism și de iraționalismul mistic, Blaga se străduiește să se definească în opoziție cu teologia negativă [1]. Și aici critica e abordată prin analiza structurii cunoașterii : teologia dialectică modernă ar fi, după Blaga, un fel de dialectică trunchiată... fără sinteză. „Cînd o antinomie se prezintă fără posibilitate de sinteză în concret, aceasta înseamnă că teza și antiteza nu sînt de natură dialectică" (p. 56—57). De aici reiese că pentru Blaga dialectica nu poate fi alta decît a desfășurării concrete. În realitate, există și o dialectică a tensiunii

tem că obiectivul lui Blaga e tocmai realul și cuprinderea lui ca atare (și nicidecum „voință de evadare din cîmpul realului empiric și logic în paradisul unei lumi ireale", *Op. cit.*, p. 241, care nu e de loc paradisiacă). Mai puternică decît năzuința cunoașterii e numai setea de ontic, și aceasta nu poate fi satisfăcută decît prin încercări de apropiere care să corespundă modului său de ființare, or ființa (realul) e așa cum e, după Hegel plin de contradicții soluționabile prin dialectică, fiindcă sînt connaturale (raționale), după Blaga, însă plin de contradicții (pentru care, deci, dialectica nu oferă decît o traducere pe planul desfășurării), nesoluționabile rațional, pentru că logica și ființa sînt în „disanalogie".

[1] Apropierea aceasta se poate face prin similitudinea dintre „Marele Anonim", conceput în totală disanalogie cu spiritul uman, și divinitatea, definită prin atribute negate, ale teologiei negative. Dar Blaga scrie : „E suficient să străbați o dată prin desișul acestor afirmări și tăgăduiri deopotrivă negate pentru ca să înțelegi că în zona acategorialului nu se poate naște o formulă dogmatică în înțelesul ce i l-am dat, de «antinomie transfigurată», ce operează în categorii" (*Trilogia cunoașterii*, p. 64, în notă).

interne, desfăşurabilă doar în gîndire, nu în concret. Ceea ce respinge din teologia negativă, ca şi din filozofia lui Nicolaus Cusanus, este *„coincidentia oppositorum"* în absolut, adică esenţialul, şi anume că se concepe un transcendent acategorial, în care opusele coincid. Dar ce este „zona inaccesibilă intelectului", unde el însuşi plasează coexistenţa termenilor antitetici, decît tot un transcendent acategorial? Atîta vreme cît se solicită un transcendent pentru a adăposti contradicţiile, în loc de a le vedea imanente realului, atîta vreme acest transcendent le resoarbe, fiind necesarmente „acategorial". Obiecţia lui Blaga nu este însă îndreptată împotriva postulării unui transcendent, ci împotriva felului rezolvării antinomiei: „Coincidenţa opuselor anulează contradicţiile între termeni, deci antinomiile ajung la un punct de interferenţă" (p. 64) — aşa cum, am zice, paralelele se întîlnesc în infinit. Această rezervă, neîntemeiată mai departe, apare ca o pură adeziune acordată antinomiei nerezolvate, ceea ce înseamnă o organică şi iraţională opţiune pentru drama cunoaşterii imposibile.

De aici pînă a susţine că pentru Blaga totul e numai mister şi că neagă posibilitatea cunoaşterii ştiinţifice, pasul nu se poate face decît ignorînd jumătate din dezvoltările sale. Între afirmaţia că există o cunoaştere adecvată pe planul relaţional, care e al ştiinţei, şi negarea cunoaşterii adecvate a însăşi naturii lucrurilor nu e nici o contradicţie.

Din pricina acestui aparent agnosticism, s-a încetăţenit părerea eronată că Blaga tinde să discrediteze cunoaşterea ştiinţifică. Reacţia sa e violentă împotriva scientismului şi pozitivismului, stîrnită de stima nediscutată pentru cerce-

tarea exactă şi de preponderenţa acordată mentalităţii scientiste. Aceasta e solidară cu tehnicizarea. Tehnica desigur că îndepărtează de natură, în care poetul găseşte în mod firesc ambianţa favorabilă contemplaţiei, astfel şi „spiritul ştiinţific izolează voit lumea de om şi-şi construieşte viziunile din elemente devitalizate". Ştiinţa nu angajează omul întreg, nu satisface năzuinţa de integrare în lume în acelaşi mod ca orice experienţă participativă, pentru care natura e mijlocitorul prin excelenţă. Ea nu pune problemele existenţei, prin urmare, n-are o „rezonanţă atitudinală", cum spune Blaga, şi reproşul astfel formulat se integrează insatisfacţiei generale, manifestate nu numai în literatură, dar chiar din sînul cercetării, pricinuite de absenţa unei viziuni integratoare. Înaintînd în această direcţie, critica spiritului ştiinţific ar fi putut lua proporţiile unei analize aprofundate. Dar Blaga se limitează la acuzaţii foarte generale în acest sens, manifestîndu-şi intoleranţa faţă de „intelectualismul plat" şi de lipsa de „verticalitate" a viziunii ştiinţifice. De fapt, critica sa vizează ştiinţa doar ca mentalitate şi ca ansamblu amorf al imensei mase de rezultate parţiale, nu şi ce ţine de teoretizarea lor, căci aceasta, în realitate, sau după Blaga, în orice caz, ar trebui să fie considerată ca „atitudinală", de vreme ce el vede orice manifestare culturală, deci şi orice teoretizare, oricît de obiectiv valabilă şi dovedită prin proba „concretului", ca expresie a unui stil, deci a unei atitudini interioare.

Violenţe de limbaj au coroborat imaginea unui Blaga duşman al exactităţii: „Făptură refuzată de cer, omul de ştiinţă se lipeşte gasteropodic de terenul pe care se mişcă" — e evident că numai cercetătorul fără orizont poate fi vizat de astfel de ieşiri. Şi la fel de evident e că şi rezul-

tatele parțiale ale cercetării găsesc în Blaga un ascultător sau cititor atent, care e departe de a le disprețui. S-ar putea spune că dimpotrivă. Străduințele sale de a stabili minus-cunoașterii un statut în cadrul cunoașterii științifice sînt cît se poate de grăitoare în acest sens. Mai mult : el caută cu tot dinadinsul o confirmare și o justificare a vederilor sale epistemologice în datele cercetărilor celor mai recente pe atunci. Metoda antinomiei transfigurate își dovedește pentru el valabilitatea prin aceea că are curs, cum susține, în gîndirea modernă.

Examinînd modul de sesizare al cercetării, Blaga îi recunoaște în primul rînd un demers extensiv, acea reducere a unui X divizat prin analiză în mai multe x-uri și redus în cele din urmă, încorporat zonei mărimilor cunoscute. Legea internă a științei ar fi, prin urmare, în primul rînd o determinare conceptuală — care de fapt ni se pare un aspect minor —, adică integrarea unui fapt ce nu se subsumează *ideii* de pînă acum despre seria de fenomene căruia îi aparține ; ca exemplu se dă, printre altele, ideea, adoptată în urma unor surprinzătoare experiențe, că poate exista un gaz mai greu decît platina ; aceasta ar fi o „lărgire" a conceptului de gaz, fără de care constatarea rămîne paradoxală, spune Blaga ; paradoxală doar pentru logica formală, și încă — fiindcă știința nu obișnuiește să plece de la definiții spre a cerceta concordanța faptelor cu ele. Dar încercarea lui Blaga tinde să valorifice cercetarea sub acest aspect al ei : că e capabilă să-și reformeze conceptele sau teoriile pentru ca ele să cuprindă faptul nou survenit. Faptul nou e evident în contradicție cu rezultatele anterioare — altfel n-ar fi notabil —, prin urmare, procesul este structural o rezolvare a unei contradicții. Dar

Blaga caută îndeosebi fapte în contradicție cu o *idee* anterioară — servind drept premisă de la care se pleacă, adică cu un „model" construit în acord cu rațiunea — pentru a arăta în cel fel atunci cînd un nou fapt nu se subsumează modelului se elaborează o nouă teorie care să permită înglobarea faptului pînă atunci neexplicat. Acesta e de fapt demersul obișnuit al științei : modelele mentale sînt teoriile, care, dacă sînt contrazise de fapte, se cer „lărgite" prin noi ipoteze și, ca în știință, Blaga admite verificarea prin empirie sau prin calcul.

Un astfel de model general e însă și relația cauză-efect ; o dată stabilită, știința o consideră ca o „explicație", dar modelul e doar, cum spune Blaga, un „fenomen arhetipic", care nu „destăinuie misterul". Aceasta înseamnă că Blaga se plasează pe planul ontologiei, nu pe cel relațional. Dar capitolul *Despre explicație*, din *Cunoașterea Luciferică*, dă numai indicații sumare în legătură cu critica conceptului de cauzalitate ; soluțiile sînt mai mult verbale : descoperirea cauzei și reducerea la general sînt cele două procedee explicative examinate ; ele sînt utile „în cadrul cotidian al plus-cunoașterii", dar adevărata explicație ar fi revelarea „cripticului" [1]. Deși critica explicației cauzale putea

[1] Una din variantele acestui fel de „explicație" ar fi cea dată prin „fenomenul originar" goethean, „stăruitor și cu răsunător succes aplicat în filozofia istoriei, în morfologia culturii". Blaga crede în puterea analogiei de a revela „cripticul", și știm extensiunea pe care a luat-o la el jocul analogiilor în morfologia stilurilor. Dar nu integrează teoriei cunoașterii o analiză a procedeului analogic. Socotim că limitîndu-se să indice în concluzie la capitolul despre explicație un paralelism al modurilor explicației cu modurile cunoașterii, dă soluții verbale și exterior sistematizante („varierea calitativă a unui mister deschis", „plus-, zero- și minus-explicație").

fi deosebit de fecundă pentru el prin saltul operat astfel din epistemologie în ontologie, Blaga o abandonează, spre a se aventura pe terenul lunecos al interpretării celor mai recente (atunci) probleme științifice, acumulînd date pentru demonstrarea tezei că descoperirea e în funcție de idei contradictorii. Astfel se invocă, de pildă, entelechia lui Driesch, contradictorie, fiindcă e aspațială, dar acționează în spațiu, nu e energie, dar e capabilă de energie, și totuși, spune Blaga, fiecare din termenii antagonici se întemeiază pe experiență (afară de entelehia însăși, care nu se întemeiază decît pe modul de a vedea al lui Driesch !). Sute de fapte științifice sînt invocate astfel în căutarea unor antinomii care ar putea fi formulate ca atare și care să fie într-adevăr ireductibile, obligînd omul de știință să gîndească după tiparul minus-cunoașterii. Aici poate fi observat din nou că piatra de încercare a antinomiei formulate rămîne pentru Blaga totuși concretul (experiența) — contrar celor afirmate în legătură cu conceptele concrete, a căror rezolvare în concret era dată ca o scădere. Deci, numai în raport cu realul empiric se evaluează ireductibilitatea paradoxului.

Argumentele în favoarea teoriei sale sînt acumulate de Blaga din astrofizică, din teoria relativității, a cvantelor, din biologie etc. ; argumente caduce, din păcate, prin definiție, prin simplul fapt că probleme aparent insolubile la un moment dat primesc cu timpul rezolvări. Dar, „s-ar putea ca experiența să ne pună în fața unor fenomene atît de paradoxale, încît explicarea lor printr-un model construit în acord cu logicul... să fie imposibilă".

În pofida căutării cu orice preț a unei confirmări în știință, Blaga are o poziție critică față de gîndirea științifică, întrucît aceasta nu corespunde aspirației de a cunoaște natura intimă a realului. „Cunoașterea luciferică încearcă să pătrundă tot mai adînc în esența ascunsă a obiectelor"... necunoscutul avînd pentru ea „un accent de esențialitate". Există deci în acest mod de abordare a problemelor, care e al obiectului scindat într-o esență și o aparență, un dramatism, o tensiune, pe cînd alăturînd necunoscutul cunoscutului într-o însumare de cunoștințe, investigația e calmă, lipsită de tensiune. Atunci, pentru Blaga, problemele sînt doar similiprobleme ; sînt doar acele x-uri care trebuie determinate în raport cu alte mărimi cunoscute. Dramatismul în procesul cunoașterii provine desigur din scindarea obiectului într-o parte măsurabilă, reductibilă relațional, și alta intimă. „Criza de obiect" o putem provoca însă în orice obiect, și în cel mai banal. De aceea, detaliul argumentației din cercetarea modernă e și superflu ; vîna găsită : examenul critic al cunoașterii științifice, putea fi exploatată independent de cele mai spinoase chestiuni ale momentului, o dată stabilit statutul filozofiei, deosebit de al științei. Blaga putea aprofunda critica ideii de „explicație" și înainta în ontologie, în loc să caute în domeniul cercetării dovezi pentru existența unor „mistere", adică probleme insolubile fără postularea unei antinomii, sau fără lărgirea conceptelor existente. Era deajuns dacă lua sub lupa filozofiei orice obiect ce cade sub simțuri sau sub raza intelectului, spre a provoca în el „criza". Așa face nu numai filozofia criticistă și idealistă, dar orice gîndire care deosebește natura proprie a lucrurilor de suma elemente-

lor despărțite de analiză ; astfel devine indiferent dacă examinăm acest demers al gîndirii luînd exemple din vechime, cînd știința era în stadiul descrierii naturii, sau din ziua de azi, din stadiul cel mai avansat al analizei fizico-chimice, matematice etc. Deci, de la Aristotel, care distingea între „formă" sau „entelechie" și „materie", pînă la *Gestalttheorie* (totalitatea e mai mult decît suma părților), peste tot există un obiect al cunoașterii care nu coincide perfect cu rezultatele obținute prin analiză ; și la fel, în orice gîndire care pune, de pildă, problema individuației. (Iar necesitatea de a acorda rezultatele parțiale obținute analitic într-o teorie generală fără fisuri nu contrazice faptul că interogația filozofică asupra realului e de altă natură decît sinteza sau generalizarea ce urmează după rezultatele analizelor parțiale.)

Decît să caute în domeniul cercetării științifice confirmări pentru caracterul contradictoriu al realului, era mai radical și permitea o mai mare aprofundare a problematicii specific filozofice dacă Blaga ar fi spus că *toate* faptele experienței sînt la fel de „paradoxale" (sau „misterioase", cum spune în poezie). O putea face (conform cu viziunea care se desprinde din poezia, dar și din filozofia sa dacă-i dezghiocăm sîmburele) în sensul în care distinge de pildă Schopenhauer între rezultatele indiscutabile ale științei și situarea filozofului față de ele și față de realitate : „Dacă privim și contemplăm un fapt al naturii, de pildă un animal, în ființa, în viața, în existența sa, el ne apare, în pofida a tot ce ne învață despre el zoologia și zootomia, ca o taină de nepătruns". [1]

[1] *Parerga und Paralipomena*, II, § 65.

Şi pentru el natura intimă a lucrurilor era tainică (ceea ce nu înseamnă că nu credea în zoologie), nu pentru că n-am putea cunoaşte toate amănuntele a ce ni se arată şi n-am putea continua regresul de la efect la cauză pînă-n infinit, sau pentru că n-am putea acorda împreună aceste cunoştinţe într-un sistem coerent, dar pentru că „esenţa intimă" a lucrurilor „e străină raţiunii" şi „insondabilă", noi pornind la sondaj cu instrumentele gîndirii relaţionale : cauză, efect etc.

Dar şi într-un context diferit de cel schopenhauerian, adică fără afirmarea fermă a iraţionalităţii naturii intime a lucrurilor, distincţia dintre natura intimă şi complexele relaţionale se pune la fel. Şi nimic nu permite să afirmăm că Blaga e de fapt un iraţionalist, de vreme ce în realitate nu elaborează o metafizică, aşa cum promitea. Atîta vreme cît se afirmă doar o „disanalogie" între structura noastră mentală şi lume, nu se poate susţine despre aceasta nici că e raţională, nici că e iraţională. Din disanalogie ar rezulta că realitatea e a-raţională numai dacă luăm ca adevăr apodictic că structura minţii umane e în întregime raţională, lucru cu totul îndoielnic, mai ales atunci cînd se atribuie cuprinderii în stări liminare, intuiţiei obscure, precum şi fanteziei creatoare („plăsmuirii"), participării la fire o putinţă cognitivă. Însă, ca şi alte dăţi, Blaga nu merge pînă la capătul gîndului său ; găsind că formularea cea mai adecvată a adevărurilor ultime e alogică, pare să se declare iraţionalist. E adevărat că nu acceptă acest atribut. Totuşi, credinţa sa în viabilitatea modului său de gîndire într-un context modern, servit de datele ştiinţei, se întemeiază pe o ontologie : formulări metalogice nu pot

corespunde decît unei realităţi de natură alogică. E adevărat că Blaga tinde mereu spre o formulare „pe plan de intelectualitate" a indicaţiilor primite pe altă cale decît prin factorii intelectuali. Dar tocmai în ştiinţă ipotezele cele mai îndrăzneţe se iscă adesea din străfulgerări (Arhimede, Newton Poincaré sînt celebri şi pentru astfel de „iluminări"), şi nimeni nu neagă rolul fanteziei creatoare în găsirea unor căi noi : ipoteze, artificii de calcul, procedee etc., care dau rezultate omologate apoi de reflecţie şi de experienţă. Dar aceasta numai pe planul psihologiei — al genezei gîndirii. Dincolo de psihologie : nici cel mai raţionalist sistem nu poate întemeia cunoaşterea raţională decît pe un material faptic mijlocit de percepere (senzorială, intuitivă, prin mijlocirea instrumentelor care sînt prelungiri ale simţurilor), deci pe un contact altul decît direct al raţiunii, indiferent cum îl definim. A afirma raţionalitatea lumii înseamnă deci a postula o teză nu mai puţin metafizică decît afirmaţia contrară, despre iraţionalitatea ei.

În ce priveşte însă epistemologia, putem spune că însăşi constatarea contradicţiilor în natură sau realitate, sau în materialul faptic de interpretat, e o pornire de a acorda fapticul cu raţionalul, şi ca atare e contrarul pornirii spre învăluirea în mister, de care a fost acuzat Blaga.

Desigur că teoriile nu sînt definitive, şi astfel „nu putem şti dacă există sau nu iraţionale definitive. Ceea ce pare azi iraţional mîine poate deveni raţional." [1] De aceea, nu e esenţială căutarea unor probleme azi rezolvate prin

[1] Obiecţie centrală formulată de D. D. Roşca şi care surprinde caracterul de „opţiune" în poziţia lui Blaga.

teorii antinomice, ci deplasarea discuției (sau mai bine, replasarea ei) în contextul filozofiei, de unde Blaga a mutat-o în știință : cunoașterea adecvată fie prin relații cauzale, fie prin reprezentare matematică, este altceva decît înțelegerea „totală" a obiectului, despre care nu putem decît presupune sau crede că este structurat în analogie cu principii raționale. Deci cunoașterea poate fi rațională sau raționalizată (epistemologie), dar concluzia (care ține de ontologie) că structura însăși a realului e de natură rațională e tot atît de „metafizică" ca și concluzia că e irațională.

Probleme principial nerezolvabile în viitor nu există, sau cel puțin nu putem afirma că există, și graba lui Blaga de a saluta ca „formulare dogmatică" interpretarea lui Einstein a experienței Michelson (invariabilitatea vitezei luminii) dovedește cît e de riscant să judeci teoriile științei cu insuficient utilaj în acest domeniu ; ea atestă, pe de altă parte, alunecarea de pe planul problematicii filozofice pe cel științific. Teoria relativității e tocmai soluția paradoxului constatat de Michelson, dar nu e mai puțin adevărat că teoria relativității e o reprezentare matematică a realității. Or matematizarea cunoștințelor noastre despre natură, soluție operațional fertilă peste orice previziune, e un mod de cunoaștere care depășește atît putința de imaginare, cît și putința de reprezentare prin concepte (adică „rațională"), ceea ce Engels constata în *Anti-Dühring*, spunînd că „aproape toate raționamentele matematicii superioare... sînt propriu-zis false din punctul de vedere al matematicii elementare", dar în realitate nu false, ci : mai cuprinzătoare, cele elementare fiind doar *cazuri* ale celor-

lalte, deci înglobate în cele din urmă. Acelaşi lucru îl exprimă Heisenberg spunînd că putem formula matematic anumite fenomene care scapă observaţiei directe, dar că formulele matematice nu mai sînt atît o imagime a naturii, cît o imagine a raporturilor noastre cu natura [1].

Dar problema nu e dacă ştiinţa poate sau nu progresa mereu — şi evident că poate, de vreme ce realitatea e infinită (pentru om — chiar dacă concepem un univers finit) —, sau dacă va trebui să se adopte în unele cazuri explicaţii ce conţin o contradicţie în termeni (şi chiar şi aici contradicţia poate primi soluţii conforme cu logica dialectică) ; problema e de a distinge interogaţia filozofică de cea ştiinţifică ; chiar şi cele mai dovedite explicaţii, de la faptele cele mai simple, ca îngheţarea apei sau compoziţia ei chimică, pînă la principiul gravitaţiei, sînt tot atîtea adevăruri relaţionale, valabile pe planul exterioritătii, şi nu răspund la întrebarea filozofului, pentru care simpla existenţă a apei e altceva decît compoziţia sau transformările ei, şi poate pretinde că „natura" apei îi e insesizabilă.

În ce priveşte ideea centrală a lui Blaga în contextul referitor la relaţiile dintre epistemologia sa şi ştiinţa modernă, şi anume că aceasta operează cu concepte ce contravin logicii formale şi că formulează în enunţuri paradoxale unele teorii acceptate ca adevăruri, ea pare să se verifice, cel puţin deocamdată, dacă n-am putea cita ca exemplu decît coexistenţa teoriei ondulatorii şi corpusculare a luminii.

[1] Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, 1955, p. 7—23.

Astfel, problematica atinsă e de un interes suveran şi de mare actualitate şi azi [1].

Deşi multe din argumentele aduse în sprijinul teoriei despre formulările paradoxale ale ştiinţei moderne amintesc îndeaproape dezvoltările lui Vaihinger din *Die Philosophie des Als Ob*, utilizarea pe care o dă Blaga aceloraşi constatări e cu totul diferită. Pentru Vaihinger, teoriile ştiinţifice sînt la fel de „ireale" ca şi unele concepte matematice, deci sînt pure ficţiuni, pe cînd Blaga respinge ficţionalismul, găsind, dimpotrivă, că înseşi entităţile imaginare ale matematicii, ca şi enunţurile paradoxale, ne ajută să cuprindem efectiv realul — evident, în modul minus-cunoaşterii —, aducînd astfel dovada acoperirii lor cu structura realităţii. „Iraţionalitatea unei formule nu ne dă dreptul de a-i atribui... un caracter pur fictiv, cum crede Vaihinger", scrie Blaga ! Pentru el, formulările antinomice tind să se instaureze din nou ca reprezentări adecvate ale realităţii.

În pofida a tot ce se poate invoca împotriva interpretării involuntar tendenţioase dată de Blaga unor experienţe sau teorii (în dorinţa, cum am arătat mai sus, de a găsi o bază cît mai largă pentru propriile-i vederi), unele din aceste

[1] „Ar fi absurd să nu observăm că speculaţiile lui Blaga gravitează în jurul unora dintre cele mai însemnate şi acute probleme ridicate în faţa teoriei cunoaşterii de către progresele uimitoare ale ştiinţei moderne", scrie N. Tertulian (*Eseuri*, p. 235), pentru a combate însă apoi ceea ce consideră iraţionalism la Blaga, adică voinţă expresă de a perpetua imposibilitatea de a integra anumite fenomene unei sinteze logice, făcîndu-se astfel apologetul nu numai al dialecticii, dar şi a metafizicii hegeliene, conform căreia tot realul este raţional.

analize denotă o clarviziune incontestabilă. Trebuia într-adevăr o surprinzătoare libertate de spirit şi un simţ deosebit al analogiei pentru a desluşi o structură comună între formula „dogmatică" a substanţei divine care nu suferă nici o scădere, deşi emană din ea existenţe secundare, şi ideea de mulţime transfigurată — reprezentată de Cantor prin litera *alef* — „care rămîne identică cu sine orice mărime finită s-ar scădea din ea" [1]. Şi întrucît Blaga se referă într-adevăr numai la structura ambelor formulări, analogia e evidentă şi nu are de ce să suscite ironii, indiferent de faptul că cea „dogmatică" (de fapt, o erezie gnostică), vrea să corespundă unui adevăr metafizic, pe cînd simbolul Alef nu e investit de nimenea cu însuşirea de a exista : e un instrument de lucru.

E de mirare că Blaga n-a supus unor elucidări mai aprofundate însăşi teoria mulţimilor, care permitea să fie abordată fără osteneala pricinuită de vastitatea de necuprins a datelor fizico-chimice, astrofizice, biologice etc., numai cu instrumentarul logicii. Desigur că cele mai frapante transgresări ale principiului contradicţiei, ale terţului exclus, ale axiomei : partea e mai mică decît întregul le găsea în aporiile infinitului. În această ordine, de idei, îl aminteşte pe Bobzano — care, în *Paradoxien des Unendlichen* (postum, 1851), se arată un precursor al lui Cantor —, şi vorbeşte pe drept cuvînt despre „deformările pe care relaţiunile matematice (egalul, mai-multul, mai-puţinul) le îndură în cadrul infinitului", apoi analizează, însă sumar, transfinitul cantorian, găsind în el o scindare de concepte (şi anume

[1] Cităm formularea lui Blaga (*Trilogia cunoaşterii*, p. 78) ; în realitate, cuvîntul „mărime" e impropriu, fiind vorba de mulţimi.

între „sumă" şi „putere"), solidare în aritmetică, descoperindu-i deci aceeaşi structură ca a „antinomiei transfigurate" — ceea ce ni se pare cu totul eronat. De fapt, obiecţiile ce i se pot aduce lui Cantor decurg din însăşi ideea de a considera o mulţime transfinită ca un număr cardinal, şi invers, de a extinde operaţiile matematice asupra mulţimilor transfinite (dar tocmai în asta îi constă noutatea), ceea ce prilejuieşte o seamă de dificultăţi ce ies din cadrul subiectului nostru. În orice caz, aceste speculaţii au dat loc unor dezbateri aprinse şi fertile — chiar dacă nu lipsesc printre matematicienii iluştri adversari ai cantorianismului, cum a fost Poincaré — şi la revizuiri de concepte, cum întreprinde Russell în studiile sale de logistică. Dar nu numai paradoxiile infinitului, o teză de bază a teoriei mulţimilor poate servi tot aşa de bine drept model de gîndire paradoxală, şi anume : mulţimea tuturor mulţimilor e cea mai mare mulţime imaginabilă ; şi totuşi, totalitatea submulţimilor aparţinînd acestor mulţimi trebuie să fie şi mai mare. Şi una şi alta din aceste propoziţii contradictorii fiind irefutabilă, ele constituie o paradoxie clasică, conformă definiţiei, paradoxie fiind o propoziţie logic impecabilă, despre care se poate dovedi la fel de bine că e adevărată şi că e falsă. Iată un teren cît se poate de propice pentru a arăta că gîndirea modernă recunoaşte ca adevăr o paradoxie — ceea ce nu dovedeşte, e drept, adevărul ei, ca fiind prin definiţie indemonstrabilă, dar asta, pe de altă parte, nu scade din valoarea simptomatică a speculaţiilor de acest fel, tot mai încetăţenite în matematică, chiar la nivelul predării. Faptul că Blaga nu a fost mai mult atras de domeniul acesta, care ţine de logică, precum şi de critica cunoaşterii, dovedeşte din nou că zona de atracţie

n-o constituia pentru el atît epistemologia (concepută ca un studiu preliminar, introductiv în metafizică), ci onticul. Lucrul acesta devine evident, și chiar explicit, în reflecțiile legate de numerele imaginare, în speță, mult discutatul $\sqrt{-1}$, o construcție a minții (de aceea se și cheamă număr imaginar), a cărei justificare matematică și eficacitate operațională Blaga nu o pune nici un moment la îndoială, scriind că se pretează la „un calcul tot atît de neted și de logic ca orice altă construcție logic ireproșabilă" [1]. Dar îl deosebește de „conceptele de cunoaștere (chiar cînd sînt simple ficțiuni), intenționat ontologice (chiar cînd nu le corespunde nici o realitate)". (Se mai poate adăuga comentariul că pentru Blaga ideile n-au realitate ontică.) Așadar, era firesc ca fizica să-i apară mult mai mult domeniul său — fiind al realului — decît matematica.

Solidar în aceasta, ca în multe altele, cu mișcarea ideilor contemporane, Blaga considera desigur fizica un fundament al celorlalte științe. Acest fapt îl deploră însă de pildă un savant ca Julian Huxley, găsind regretabil că eforturile sînt îndreptate cu precădere spre această „știință de bază": „nimeni n-ar susține că pivnița casei sale e mai importantă decît sufrageria... Oricît de esențiale, temeliile au rostul să servească pentru a suporta un edificiu." [2]

[1] *Trilogia cunoașterii*, p. 77—78. Acest citat lasă fără obiect argumentația lui N. Tertulian cu privire la raționalitatea matematică în care — și după părerea lui Blaga — $\sqrt{-1}$ se inserează, aici fiind vorba întîi de caracterul lui prin definiție irațional, lucru pe care nici Engels nu l-a negat vreodată, apoi de existența lui pur matematică, cu alte cuvinte, de inexistența lui pe plan ontic.

[2] *Science et synthèse*, Textele colocviului internațional U.N.E.S.C.O., la 10 ani de la moartea lui Einstein și Teilhard de Chardin, Gallimard, 1967, p. 72.

Din toate cele arătate pînă acum în legătură cu reflecţia lui Blaga, interferentă cu filozofia ştiinţei, reiese, credem, interesul suveran al unor vederi pertinente, actuale din multiple puncte de vedere. Ele sînt însă prost servite de desişul argumentaţiei, încîlcit, pentru că e în parte imagistic, în parte ermetizat prin terminologie, în parte pentru că vădeşte prin accente lirice şi polemice, ce ţin de pornire, o anumită mişcare în spirală, cu reveniri repetate asupra aceloraşi teze ; insistenţa oarecum intempestivă nu ţine însă loc de modestă, dar adîncită urmărire a gîndurilor pînă la capăt.

Totuşi, în această legătură de idei — şi acest lucru se va preciza mai bine cînd vom privi gîndirea lui Blaga sub raportul perspectivelor istorice pe care le conţine şi sub raportul situării sale în timp —, se poate spune iarăşi că Blaga se arată mai actual decît s-ar crede.

Este destul de tulburător de constatat că spiritul în care cele mai de seamă autorităţi ale gîndirii ştiinţifice încearcă să cuprindă într-o privire de ansamblu stadiul actual al cunoştinţelor e potrivnic pozitivismului, în sensul că fără a nega eficacitatea atitudinii pozitiviste, utilitatea ei în cercetare, se tinde spre depăşirea materialului faptic spre o cuprindere cognitivă, spre o „imagine" a lumii, deci spre o sinteză filozofică a cunoştinţelor.

Şi se constată o discrepanţă între reprezentarea matematizată a universului — cu care se operează în mod eficace, adică cu confirmări experimentale — şi reprezentarea lui imaginativă şi noţională, altfel spus, se constată incapacitatea de a acorda anumite teorii ale fizicii cu conceptele raţiunii. Trecînd de multe ori peste discutata abstractizare ce depăşeşte putinţa de reprezentare, cum e de pildă

spaţiul neeuclidian, însăşi ideea spaţiului finit e o contradicţie în termeni, „un non-sens" logic, căci „dacă e finit, trebuie să fie ceva dincolo de el, şi ce poate fi dincolo de el decît tot spaţiu, şi aşa la infinit", scria James Jeans [1]. Planck, discutînd reproşul adresat fizicii că „pierde contactul cu realitatea" prin matematizare, respinge această critică în numele rezultatelor obţinute pe această cale, rezultate ce sînt cunoaşterea „structurii intime" a lucrurilor, care e necesarmente alta decît ce putem cunoaşte empiric, dar cerînd reducerea „dozei de antropomorfism", care persistă în fizică, afirmă *ipso facto* o „disanalogie" între intelectul cunoscător şi obiect, spunînd chiar, cu toată afirmarea posibilităţilor infinite de a progresa, că „subsistă a prăpastie de netrecut între lumea fenomenologică şi lumea reală" [2]. Citind acestea, nu se poate să nu ne frapeze acordul unor intuiţii din *Cunoaşterea luciferică* cu vederile somităţilor cercetării. În privinţa formulărilor „alogice" sau cel puţin neconceptualizabile, ele se pot găsi din abundenţă, de pildă, în mecanica ondulatorie ; electronul, corespunzînd unei unde materiale periodice, „nu se găseşte în nici o poziţie, sau, dacă vrem, se găseşte în toate poziţiile simultan" [3]. Valabilitatea simultană a teoriei ondulatorii şi corpusculare a luminii rămîne exemplul cel mai eclatant pentru trecerea peste principiul contradicţiei. Dubla soluţie propusă de Einstein şi elaborată de Louis de Broglie confirmă, pe de altă

[1] Sir James Jeans, *The mysterious Universe* (prima ediţie e din 1930).

[2] Max Planck, *L'Image du monde dans la physique moderne*, 1963. (Traducerea unor texte din *Vorträge und Erinnerungen*, 1949.)

[3] *Ibidem*, p. 41.

parte, că teoriile fizicii moderne sînt operaționale, și nu caută o acoperire, imediată cel puțin, cu însăși natura intimă a fenomenului, cît o cuprindere a lui formulabilă matematic [1].

Pe de altă parte, încrederea oarbă în adecvarea totală a imaginii cîștigate prin experiment a fost zdruncinată tocmai de cercetările care pătrund mai adînc în structura materiei (ceea ce nu e defetism, ci luciditate) : la nivelul particulelor elementare, „fiecare proces de observație provoacă perturbări considerabile". Prin urmare, „nu se mai poate vorbi de comportarea particulelor fără a ține seama de procesul de observare. În consecință, legile naturii, pe care în teoria quantelor le formulăm matematic, nu mai privesc particulele elementare propriu-zise, ci cunoștința pe care o avem despre ele". Deci, „imaginea pe care o avem despre natură e imaginea relațiilor noastre cu ea" [2]. Același lucru în biologie, unde fenomene pe scară umană sînt guvernate de procese ce privesc atomi izolați din interiorul celulelor. Cum a spus Bohr, omul de știință trebuie să-și dea seama că „nu sîntem spectatori, ci actori în teatrul lumii".

Pe lîngă aceste și multe alte dificultăți, care, chiar dacă vor putea fi rezolvate, pun cu acuitate problema naturii interogației științifice și deci a raporturilor ei cu filozofia, se mai constată azi la cele mai incontestate somități ale disciplinelor științifice un limbaj diferit de limbajul titanismului modern, un limbaj care nu mai e al orgoliului, ci al mirării. Dacă pentru spirite de o anumită orientare, în

[1] V. Contribuția lui de Broglie în *Science et synthèse.*

[2] W. Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik,* 1955, p. 18 și 21.

care se confundă afirmaţia putinţelor umane cu lipsa de luciditate, paradoxiile nu constituie o surpriză, iată că pentru oamenii de ştiinţă cei mai autorizaţi „surpriza" există ; iar adevărata atitudine a filozofului în faţa oricărui obiect, şi a celui mai puţin paradoxal, a fost întotdeauna, este şi va rămîne mirarea.

Mirarea e poate mai îndreptăţită atunci cînd vastitatea cunoştinţelor deschide orizonturi nemărginite asupra a tot ce mai rămîne de cuprins. Mirarea şi, în plus, o atitudine pe care, ca să nu mergem mai departe, am numi-o sfială — dacă nu cutremurare, aidoma spaimei lui Pascal în faţa spectacolului spaţiilor nesfîrşite — ne vorbeşte din rînduri scrise de somităţile ştiinţei. Termenii întrebuinţaţi ne-am aştepta să-i găsim doar la poeţi vizionari : „Trăim vremuri de apocalips", scrie savantul Julian Huxley (altfel, un om cu vederi deosebit de echilibrate şi practice, o orientare cu totul pozitivă în problemele sociale şi organizatorice ale lumii, reclamînd o raţională exploatare şi distribuţie a bunurilor şi îndreptarea tehnologiei spre rezolvarea problemelor omenirii). „Realitatea întreagă constituie, după cîte ştim, un vast sistem evolutiv, un proces direcţional care tinde să realizeze potenţialităţi mereu noi. Putem studia acest proces în anumite limite, îi putem înţelege şi dirija mersul, dar nu mai puţin decît existenţa noastră, el rămîne un mister luminos şi fascinant, *mysterium tremendum et fascinans*" [1]. Nu mai putem spune de astă dată că ne vorbeşte un poet „mistic", care doreşte să permanentizeze neştiinţa afirmînd că lumea e mister.

[1] Julian Huxley, în *Science et synthèse*, p. 67.

Aici, ca și în „misterele universului", ce formează obiectul consideraţiilor lui James Jeans, nu atît suma datelor încă necunoscute duc la acea atitudine de sfială în faţa realităţii şi la absenţa prezumţiei atestată de termenii întrebuinţaţi, cît ideea că între imaginea universului tot mai complexă (şi în acelaşi timp trimiţînd spre tot mai multe probleme) şi interogaţia despre „ultimele principii" e o distanţă incomensurabilă cu etaloanele interogaţiei ştiinţifice.

Iar în faţa pericolelor generate de imensa dezvoltare a tehnicii, constatînd că mijloacele uriaşe pe care aceasta ni le pune la dispoziţie nu sînt stăpînite de o egală dezvoltare a capacităţilor umane de a le integra şi de a le organiza pe nivel planetar, se ridică voci din însăşi tabăra cercetării şi a gîndirii ştiinţifice celei mai cuprinzătoare, cerînd noi integrări în numele unei viziuni mai complete, organice, a existenţei, deplorînd criza, confuzia în gîndire.

Critica ştiinţei, care a devenit, de altfel, o preocupare obştească a gînditorilor contemporani, din necesitatea unei viziuni integratoare, nu i se poate deci imputa lui Blaga ca o atitudine contrară progresului spiritului uman.

Dar gîndirea lui Blaga nu e lipsită, cum am mai văzut, de unele ambiguităţi. Ele se constată şi în critica ştiinţei. Reproşîndu-i că-şi „mitizează" teoriile, se plasează într-un punct de vedere cel puţin neaşteptat din partea unui apologet al mitului. Exigenţa manifestată pretinzîndu-i rigoare nu este însă în dezacord cu vederile sale, ea corespunde ideii ce şi-o face despre reprezentare ca fiind o creaţie a minţii în sens de simbol, „abreviatură", formulă sau formulare, care nu se confundă în întregime cu realul. Tot ce e „personificare" a unor idei e echivalent mitului,

despre care se cuvine să avem conștiința că e mit, pe cînd „substanțializarea" unor idei menite să conceptualizeze realul e o extrapolare metafizică. Ca să dăm un exemplu care-l confirmă pe Blaga, vom aminti ideea de energie „substanțializată" într-adevăr, așa încît devine un concept analog cu „voința" schopenhaueriană. În stadiul actual al cercetării, ea pare a fi „ultima realitate", fantomatică însă din punct de vedere pozitivist (mai mult chiar decît faimosul „eter fantomatic", despre care Ostwald scrie, de pildă, că sîntem autorizați să-l privim ca „dotat cu o existență independentă în spațiu" [1], deși existența lui nu poate fi detectată).

Pe de altă parte însă, știința a preluat în lumea modernă funcțiile mitului, hrănind credința în reînnoirea omului prin cunoaștere și stăpînire a naturii, alimentînd și setea de o stare de perfecțiune situată nu în trecutul legendar, ci într-o viitoare epocă de aur. Astfel, discriminarea dintre „știința devitalizată" și mitul plin de sevă nu se mai poate face atît de strict cum o făcea Blaga.

O anumită ambiguitate există în însăși epistemologia sa. Ireductibilitatea antitezelor inerente realului limitează cîmpul cunoașterii, așa încît spiritul omenesc nu poate revela fără rest, „în chip pozitiv și absolut, nici un mister". Pentru a ieși dintre zidurile unui agnosticism (care însă nu privește posibilitățile cunoașterii empirice și științifice, ci doar a „ultimelor principii"), termenii antitetici găsiți în realitate sînt proiectați „într-un mediu de soluții postulate", în acel mediu unde antinomia „se schimbă, luînd o înfățișare «de dincolo», care ne face să-i atribuim un înțeles, deși înțelesul ne scapă în întregime".

[1] *Op. cit.*, p. 99.

Există în acceptarea unui înțeles care ne scapă o atitudine de profundă sfială, aproape de umilitate, contrară spiritului prin definiție orgolios, iscoditor, „luciferic", al năzuinței cognivite. O atitudine care echivalează cu un sentiment al sacrului. Același în fața acestui „dincolo" presupus, ca și în fața cosmosului. Astfel, minus-cunoașterea — aceea care „nu strivește corola de minuni a lumii", deși „luciferică", nu „ucide tainele", dimpotrivă, le „sporește" sau le „adîncește" — înaintează parcă pe un tărîm interzis, o zonă inaccesibilă, și *totuși o exploră.*

Am văzut că limitările cunoașterii nu sînt considerate ca o deficiență inerentă sau o neputință structurală a spiritului omenesc : ele sînt proiectate într-o transcendență. Iar cenzura e impusă de Marele Anonim, care se apără de încercările omului de a-i pătrunde secretele. Cum acest Mare Anonim nu are atributele divine, îl putem considera și pe el ca o personificare și proiectare în transcendent a forțelor anonime operante în lume. Aceste forțe sînt de altă natură decît rațională. De aceea nu pot fi cunoscute pe calea rațiunii. Și nici prin analogie, căci între ele și spiritul uman e un raport de disanalogie, de aceea transcend „posibilitățile cuprinderii prin rațiune". Personificarea „anonimului" merge pînă la a-i împrumuta intenții, mai ales pe cea de a se ascunde. *Cenzura transcendentă* și mai ales cosmologia fantastică din *Diferențialele divine* propun o întreagă gnoseologie a transcendentului și, ca și în gnosticism, aceste „diferențiale", emanații ale unui principiu divin, stau pe diferite trepte, durînd pod peste abisul dintre divinitate și materie. În mod vizibil Blaga a frecventat gnosticismul, din care preia ideea emanațiilor pe scară coborîtoare. Gnosticismul lui Blaga stă sub semnul invenției fabulatorii și

e lipsit de mistică (reintegrarea originii divine escaladînd treptele prin practici mistice e pentru gnostici calea mîntuirii), şi tocmai principiul fabulaţiei mitizante ne face să atribuim elementelor sale calitatea de simboluri pentru intuiţii cognitive, de mijloace pentru a reda anumite elemente de viziune ce nu se lasă conceptualizate, decît prin imagini, sau nici chiar prin imagini, dată fiind „disanalogia" transcendentului şi imanentului. Dar acest transcendent devine un *fals transcendent*, fiind *de aceeaşi* natură cu „diferenţialele" sale. De altfel, am văzut că în virtutea sacralităţii universului întreg nu se poate vorbi la Blaga de un dualism adevărat. Prin urmare, Marele Anonim e evident personificarea totalităţii forţelor — care într-un fel desigur „transcend" individualul şi particularul, dar numai în acest sens, nu ca „substanţialitate". Substanţială e o singură şi unică realitate : fiinţa.

Atracţia exercitată asupra poetului de tărîmul transcendent îl incită pe filozof să proiecteze în acest tărîm şi limitările cunoaşterii („cenzura") şi fundamentarea unei intuiţii ce sesizează lumea ca fiind antinomică în esenţă. În realitate, acest transcendent devine un fel de depozit al insolubilului şi inexprimabilului, şi dacă ne uităm mai de aproape, transcendenţa lui e mai mult metaforică. Astfel, ascunsul fiinţei care zace în ea însăşi nu e prea departe de viziunea heideggeriană a fiinţei care „tace despre sine".

Credinţa sa în viabilitatea modului de formulare paradoxal — chiar într-un context modern, servit de datele ştiinţei — se întemeiază desigur pe o ontologie : realitatea e aşa cum e, în parte susceptibilă de reduceri la conceptele raţiunii, în parte a-logică. Verificarea o dă experienţa : „Dacă experienţa decide pentru, acesta va însemna că pro-

poziția cu înfățișare de non-sens e expresia unui sens inaccesibil intelectului" (p. 97). De altfel, „în sine, o propoziție care are un sens" (adică e logic congruentă), cum ar fi teza lui Thales cum că toate lucrurile sînt făcute din apă, „nu prezintă numaidecît o garanție că îi corespunde o realitate", scrie Blaga. Deci respinge tot ce nu e verificabil experimental și empiric. Iar reproșul adresat științei, cum am văzut mai sus, în legătură cu mitizarea și substanțializarea conceptelor, e ca și cum ar spune oamenilor de știință : în fond și voi faceți metafizică !

Astfel, adevărul, dar și propria vedere despre sesizarea adevărului e relativizată într-un spirit destul de potrivnic metafizicii. Acest lucru devine evident de cîte ori Blaga vorbește de necesitatea de a păstra în minte că orice formulă — logică sau nu, mit sau teză științifică —, e un fel de reprezentare a lumii : „În fond, la mai mult decît la simple simboluri nu putem ajunge cu nici un mijloc". Iar marja de aproximație între simbol și simbolizat e tocmai deosebirea dintre reprezentare și ființa însăși.

Absența oricărei apropieri de natură mistică între puterile transcendente, absența dualismului din dezvoltările ce încearcă circumscrierea unei metafizici, ne justifică să găsim cu atît mai concludente pasajele care confirmă că extrapolările în transcendent sînt doar o metaforizare a unor vederi ce privesc onticul. De pildă : „...raționalitatea nu redă o structură ontologică a misterelor existențiale" (*Trilogia cunoașterii*, p. 393). Structura ontologică e cea care ne scapă, spune deci Blaga, și ca de obicei proiectează apoi în transcendent motivările acestei stări de fapt.

Excluderea omului de la cunoașterea absolută e „pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume"

— cu acest gînd limitarea e acceptată ca o ordine sacră. Și totuși, pe ce se centrează existența gînditorului dacă nu pe cunoaștere ? Or, iată, condiția sa e tragică, o entitate „transcendentă" îi interzice accesul la ultimele adevăruri.

Natura dramatică a aventurii cunoașterii la Blaga a fost amplu semnalată [1]. De altfel, o subliniază el însuși, vorbind de „drama interioară a cunoașterii", repudiind însă „comentariile literare" și „abilitățile stilistice" la care ea se pretează. În schimb, indică „fazele dramei", iar drama însăși e acceptată ca lege existențială. Se afirmă rodnicia distanței păstrate între cunoaștere și adevăr, căci în năzuința omului de a se apropia de ultimele principii, el *inventează,* oarecum în subsidiar, multiple forme de cuprindere : creația culturală. Teoria distanței rodnice e încă o dovadă că năzuința cognitivă e considerată ca resortul activității umane, de vreme ce ea împinge spre „inventarea din interior", ea e Daimonul creației. Aceasta fiind rolul și rostul omului pe pămînt, el își împlinește destinul prin cultură.

Că împlinirea se întîmplă în cadrul unor stiluri, determinate de categorii abisale, nu importă. „Sub unghi metafizic, stilurile sînt echivalente", scrie Blaga în concluziile *Trilogiei culturii* (p. 487). Universalismul afirmat aici contrazice interpretarea că accentuarea particularismelor e intenționată de Blaga ca o pledoarie pentru particularizare.

„Stilurile sînt tot atîtea cadre prin care spiritul uman încearcă să reveleze misterul, dar și tot atîtea frîne transcendente, adică tot atîtea autoapărări ale Marelui Anonim

[1] I. Negoițescu, *De la filozofie la dramă* (*Familia,* 7/1967), scoate în evidență fantezia care transformă procesul cunoașterii într-o acțiune dramatică.

față de aceste încercări umane. Substratul stilului, acela prin care ținem de o anumită „matcă stilistică", este un „noos inconștient" (aparținînd comunității etnice, dar nu fără interferențe rodnice cu altele), „contrapunctic structurat cu cel conștient", dar noosul, nici cel conștient, nici cel inconștient, nu ajunge la cunoșterea absolută (rodnicia lor constînd tocmai în aceste distanțe „impuse", creatoare de cultură). Aici deosebirea față de viziunea hegeliană e circumscrisă de Blaga în felul următor: „Tălmăcite în grai hegelian, stilurile ar fi etapele succesive, pe o linie ascendentă, ale unui logos dinamic suveran, sau autorealizările tot mai înalte și mai complexe ale Divinității". După Blaga, în schimb, creațiile culturale trebuie „judecate potrivit unor norme imanente lor, nu raportate la un absolut de neatins"; istoria, și cea culturală, structurată de factori abisali, n-are nimic comun cu procesul de autorealizare a spiritului absolut. Nu, Logosul nu sălășluiește în acest univers, al cărui ultim principiu e ireductibil la categoriile cunoașterii raționale.

Apoi, după afirmația repetată că modul de cunoaștere analizat poate servi drept bază pentru a crea o întreagă metafizică, Blaga se apleacă mai mult asupra fenomenului cultural și manifestărilor sale în istorie, în diversele moduri stilistice. Deși elementele unei concepții congruente sînt răspîndite, fără îndoială, în expunerea structurată arhitectural și elegant echilibrată a operei sale teoretice (aceleași ca în opera poetică), se poate spune că în fond Blaga ne-a rămas dator cu „sistemul" de gîndire anunțat, întemeiat pe tipul de ideație preconizat. Căci nu putem lua drept sistem filozofic construcția reflecțiilor etajate în trilogii. După *Cenzura transcendentă,* Blaga renunță la elaborarea adîncită

a filozofiei proprii și se ocupă de domenii adiacente : cultură, stiluri, valoare.

Deși tributare spenglerianismului și cuprinzînd sistematizări și reduceri tipizante la fel de discutabile ca și multe din afirmațiile lui Spengler, considerațiile asupra istoriei culturii și analiza stilurilor surprind date și coordonate ale creației spirituale, exprimîndu-le cu puterea de convingere inerentă darului său de metaforizare. Este ciudat că un spirit atît de atras de zonele inaccesibile rațiunii și atît de intuitiv să manifeste totodată o propensiune atît de pronunțată spre modul „speculativ" de a pune problemele. Astfel se dedă și în determinarea specificului culturilor particulare la un fel de *ars combinatoria,* descriindu-le mai mult prin combinații de componente decît prin sesizări de ansamblu. Tocmai unui spirit integrator, înzestrat cu darul intuirii poetice, ideea ansamblului *sui generis,* deosebit de suma părților sale, trebuia să-i fie firească ; dacă Blaga, după analize de mare pătrundere și inventivitate în circumscrierea metaforică a elementelor stilistice, le recombină apoi oarecum atomist, ni se pare asta o concesie făcută mentalității scientiste, o străduință de a se conforma unor criterii de soliditate. Propensiunea spre speculația sistematizantă [1], solidară cu un anumit ton profesoral, se afirmă cu tot mai multă putere, pe măsură ce cedează tentației constructiviste de a-și articula intuițiile în vaste arhitecturi cu simetrii interne. Ca la mulți alți gînditori, apetitul sistematizant merge pînă la

[1] Pînă și în *Daimonion,* temă despre care e greu de conceput să prilejuiască altă tratare decît eseistică, Blaga scrie : „Dacă închegi într-un sistem (ceea ce am intenționat noi aici) tot ce a spus Goethe despre creațiile demonicului..." (p. 79)

o consecvență aproape maniacală a diviziunilor și subdiviziunilor, a eșafodării de triologii. Această aparentă soliditate însă mai mult ascunde gîndirea originală decît o întemeiază, dar ea nu trebuie să ne înșele ; din cele două mari categorii de gînditori care se pot distinge după criteriul mai puțin exterior decît s-ar părea : al formei ca stil de exprimare și ca articulație internă a gîndirii, și care sînt filozofii sistematici și cei rapsodici, Blaga face parte mult mai degrabă din cea de a doua, cea a gînditorilor cu intuiții geniale și cu darul creației verbale cuceritoare, cum au fost de pildă Pascal, Nietzsche, Kierkegaard.

Ambiguitatea gîndirii lui Blaga provine în mare parte din curioasa alianță dintre spiritul de sistemă și spiritul vizionar care-și disputau consimțămîntul poetului. Frați învrăjbiți, uniți însă în efecte convergente : hibriditatea „sistemului" care se vrea riguros *și* vizionar totodată.

Jucînd pe cele două sensuri ale cuvîntului „viziune", s-a spus că filozofia lui Blaga este în esență viziune și că prin urmare nu interesează decît ca o frumoasă construcție gratuită. Ea este însă expresia unei concepții coerente, de tipul vizionar, a unei gîndiri poetice în esență [1].

Călinescu formulase constatarea, dar cu alt „accent axiologic". Referindu-se la toată mitologia din *Cenzura transcendentă*, spune : „cu o astfel de concepție, dispare total

[1] Calitățile poetice ale filozofiei lui Blaga au format obiectul unor analize de mare finețe a gustului literar în articolul *Poezia în gîndirea lui Blaga*, de I. Negoițescu. Se reliefează rolul metaforei în limbajul filozofic al lui Blaga. Dar aici „poetic" și „metaforic" sînt prețuite pentru frumusețea lor plasticizantă, pe cînd noi le apreciem în funcția lor revelatoare.

graniţa dintre metafizică şi poezie, şi Bolintineanu nu e mai puţin filozof cu Fosforos al lui decît Blaga cu Marele Anonim"[1]. Atacînd astfel latura cea mai vulnerabilă a gîndirii poetului, i se face totuşi o mare nedreptate. Blaga însuşi nu dă aceste invenţii drept cunoaştere obiectivă, ci drept „creaţie mitizantă". Ca o mărturisire a indemonstrabilităţii şi chiar gratuităţii oricărui „produs al spiritului" apare acel strigăt al începuturilor: „Construiţi-vă lumea din interior" — de fapt, o extrapolare a principiului artei expresioniste în domeniul creaţiei teoretice. Stabilind apoi, în *Discobolul*, un fel de diagnostic al metafizicii în general, Blaga scrie: „Metafizica intenţionează să fie o revelare şi izbuteşte să fie doar creaţie", pe cînd „poezia izbuteşte să fie ceva mai mult decît intenţionează să fie". Constatarea se aplică perfect operei sale. Admiţînd deci că la el dispar graniţele dintre poezie şi filozofie, putem acorda creaţiei poetice virtutea unor intuiţii esenţiale incomunicabile conceptual, pentru ca interferenţa acuzată să nu ne mai apară anihilantă. Pentru Blaga, *invenţia poetică e un mod de cunoaştere.*

Cheia de boltă a sistemului, „cupola", cum îi plăcea lui Blaga să spună, încoronarea mitic-metafizică, ne apare în comparaţie cu descrierea peripeţiilor cunoaşterii neglijabilă. Autorul ei însuşi avea să arunce un oarecare discredit asupra modului său de a solicita imaginaţia, judecîndu-se retrospectiv, pe o pagină a *Trilogiei culturii*: „Pe podişurile metafizice, gîndirea încetează de a fi filozofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi «mitozofie»". Cu toate că pe urmă adaugă: „N-am ţinut să rostim cu această propoziţiune o scuză. Dimpotrivă; noi credem foarte mult în

[1] *Istoria literaturii române...*, p. 965.

mituri şi în virtuţile lor revelatoare", desele lui scuze (sub formă de punere în gardă faţă de răstălmăciri), mai ales pentru exprimări din imagistica religioasă, sînt concesii făcute acelui „spirit de rigoare, faţă de care Blaga se arată în acelaşi timp reticent şi respectuos.

Dar dacă e ceva deranjant în sistemul lui Blaga, nu e de fapt latura lui vizionară, sau mitizantă, ci tocmai invers, latura lui sistematic-doctorală. Ceea ce în poezie apare ca profund, aici lasă impresia de gratuit, nefundat, de nesusţinut cu seriozitate, *fiindcă* se încearcă elaborări noţionale şi categorisiri riguroase, acolo unde corsetul demonstraţiei stăvileşte revărsarea intuiţiilor în limbaj. Intuiţiile însă sînt identice aici şi în poezie ; fiecare lucru şi universul întreg e investit cu o demnitate hieratică, totul se tăinuie şi se destăinuie cunoaşterii, care se apropie de mister prin aproximări întemeiate pe intuiţii ; demonia cunoaşterii şi creaţiei e generatoare de forme elaborate în conformitate cu un stil ce ţine de „matca" unei comunităţi organice ; profunzimea intuiţiilor e readîncirea în ape originare ; dar ce se întrevede pe înălţimi legendare sau în adîncuri obscure nu se poate circumscrie prin mijloacele limbajului discursiv, incomunicabilul viziunii se transmite şi aici prin limbaj poetic, metaforic şi mitizant.

Putem privi deci filozofia lui Blaga ca pe o filozofie poetică şi în alt sens decît acel de *„poesis"* (derivat din *poein* = a face) : „creaţie, invenţie". Şi anume, ca metaforizare a gîndirii. Vrînd, de pildă, să depăşească plasarea limitelor cunoaşterii în subiectul cognitiv, Blaga încearcă să le dea o întemeiere ontologică. „Imposibilitatea subiectului cognitiv de a ajunge la o cunoaştere pozitiv adecvată e un fapt, şi faptul acesta cere să fie tălmăcit altfel decît

în perspectiva «neputinței»"... Deci va spune: „Ea are un tîlc metafizic" *(Trilogia cunoașterii*, p. 334). Mai departe: „Dacă ni se permite un anume fel de a vorbi, vom spune că totul se petrece «ca și cum» misterul existențial n-ar fi indiferent față de o eventuală cuprindere cognitivă" (p. 335). Ambiția de a depăși idealismul împreună cu o firească tendință mitizantă îl determină să elimine din alte construcții verbale acest „ca și cum" revelator. Pasajul citat a scăpat atenției, la fel cum nu s-a remarcat faptul că atracția exercitată de Vaihinger și opera acestuia: *Die Philosophie des Als Ob* are un anumit tîlc. Iată continuarea pasajului: „Totul se petrece ca și cum misterul existențial s-ar manifesta activ față de cunoaștere... în sensul că el pare a se apăra de a fi cunoscut întocmai".

Interpretarea pe care o cere acest pasaj e diametral opusă ficționalismului; cum am spus, în loc de a crede că teoriile sînt doar ficțiuni acceptate, Blaga e convins că ficțiunea, întrucît e ficțiune, traduce în cuvinte realitatea însăși, cuprinsă pe această cale. Or acest proces de proiectare a unei relații de analogie în domeniul realului e însăși schema metaforizării. Metafora suprimă pe „ca și cum" și dă relația surprinsă drept veridică. Poetul nu spune „ca și cum ar fi așa", ci spune: „Soarele lacrima Domnului"; sau nu spune „am impresia că", ci afirmă cu autoritate: „În somn sîngele meu... se trage înapoi..." De altfel, această „amalgamizare" dintre termeni e analizată în *Geneza metaforiei*[1]. Tot acolo găsim și ideea cum că în orice filozofie există un „nucleu metaforic" și, ca de atîtea ori, dezvoltările teoretice ale poetului trebuie luate — cel puțin în

[1] *Trilogia culturii*, p. 367.

parte — drept destăinuiri asupra propriului fel de a fi, de a proceda. „Indiferent că centrul concepției se cheamă Brahmann, Atman, ideea, entelehia sa, eul, voința etc.", scrie Blaga, acest nucleu e o metaforă [1].

Iată în cursul aceleiași dezvoltări o confirmare și mai explicită a ideii că gîndirea lui Blaga se cere privită ca o metaforă: „Metaforicul e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică", ea tinde „spre revelarea misterului cosmic". Aceasta se întîmplă printr-o primă metaforizare, care devine nucleul sistemului, de pildă, „monada" la Leibniz. Spunînd apoi că „momentul rodnic și decisiv de care depinde tot procesul teoretic (descris în *Cunoașterea Luciferică)* ni se pare tocmai găsirea inspirată a unei idei-imagini, care va suporta și centrul întregii problematici" [2], Blaga confirmă de asemenea vederea noastră că în fond prețuiește intuiția, evitînd însă cuvîntul.

„În deplină conștiință că ne găsim în fața unor porți dincolo de care începe mitul", Blaga se avîntă dincolo, dar, în fond, ceea ce încearcă să descrie e aventura dramatică a cunoașterii și, prin ea, unele date ale condiției umane. Acel „ca și cum" salvează extrapolările metafizice de a fi o pură construcție gratuită, dîndu-i consistența unei experiențe transpuse, colorată de conștiința tragică a limitărilor. „Prin cunoașterea luciferică, ne simțim părtași la nu știu ce mare tragedie." (p. 313).

Spunînd că modul de filozofare al lui Blaga e poetic, putem face abstracție de pluralitatea talentelor sale; gîndirea sa ar fi de natură poetică chiar dacă n-ar fi avut nici un talent în poezie, tot așa cum sculptura lui Rodin și pic-

[1] și [2] *Trilogia culturii*, p. 404.

tura lui Watteau pot fi privite ca muzicale, şi sculptura greacă arhaică, drept arhitecturală, în acord cu teoria dezvoltată de Elie Faure despre predominarea, în anumite momente, ale modului propriu unei arte în maniera de a le săvîrşi pe celelalte.

Ar fi o eroare să punem exprimarea imagistică şi fabulatorie în filozofie pe seama talentului poetic în sensul exterior, de îndemînare şi facilitate de exprimare. La Blaga, calitatea poetică nu aparţine stilului, ea e de natură constitutivă, nu formală.

Hipnotizat de ideea creaţiei şi a sistemului său, Blaga multiplică dezvoltările, pentru ca ele să se constituie într-o construcţie grandioasă. Dacă ar fi adîncit unele vederi, eboşate, ar fi putut da o filozofie a existenţei originală, rupînd, ca şi aceasta de altfel, deopotrivă cu idealismul şi cu pozitivismul scientist.

Poziţie singulară, desigur, care se desingularizează — nu în detrimentul ei — prin raportare la gîndirea contemporană, cîştigîndu-şi abia adevăratul relief, tot aşa cum, accentuînd mereu situarea omului în lume prin mijlocirea categoriilor abisale particularizante, tinde mereu spre universal. Sensurile poeziei şi ale filozofiei sale se precizează unele prin altele. „Săgeată vreau să fiu, să spintec nemărginirea", e năzuinţa şi a filozofului Blaga, cu menirea sa orfeică de a creea prin cuvînt, căutînd poezia dincolo de poezie, în semnificaţii ascunse, iar filozofia dincolo de filozofie, în viziune poetică.

PERSPECTIVE ISTORICE

Pasiunea speculației abstracte, căutarea ultimelor principii și orientarea spre „esențial" comportă, fără îndoială, un interes mai scăzut pentru contigent și trecător. În aceeași direcție impulsionează dorul de contopire cu natura și în genere orice atitudine contemplativă, orice aplecare a spiritului asupra realității, spre a desluși în ea generalul în particular, permanentul în curgerea necontenită, atemporalul în manifestările sale evanescente. Dar de aici pînă la părerea că un spirit constituit în felul caracterizat prin orientarea astfel circumscrisă, în speță Blaga, încetează în mod deliberat să reflecteze asupra aspectului temporal al acelor fenomene dintre cele ce-l pasionează, care se definesc prin istoricitatea lor, cum sînt fenomenele culturale, este un pas ce nu poate fi făcut decît ignorînd o parte din gîndirea sa și mai ales implicațiile ei. Am văzut ce sens dobîndește în poezia și mai ales în teatrul său întoarcerea la surse : contactul cu lumea ancestrală, mitică, e promițător de înnoiri salutare. Sub sedimentele stratificate ale timpului, se caută fîntînile cu apă vie, în care, scufundîndu-se, spiritul ome-

nesc să-şi recapete vigoarea diminuată de vieţuirea într-un mediu de forme înţepenite, de tipare goale. El e înfrînat de reţeaua ţesută în jurul lui printr-un întreg sistem de gesturi şi obiceiuri devenite obişnuinţe, pe cînd la origină erau ritual magic, mijlocitor de participare cu firea. Întoarcerea spre obîrşii e deci ruperea reţelelor, spargerea tiparelor, are sensul de a mijloci noi integrări. De altfel, întoarcerea spre trecut, fie o epocă idealizată (cum era evul mediu pentru romantici), fie spre un timp al legendei, o mitică epocă de aur, este în genere corelat cu refuzul prezentului, cel puţin sub anumite aspecte ale lui, şi, aşa cum era la expresionişti, viziunile de apocalips, sentimentul de a trăi un sfîrşit de ev, un cataclism ce măturǎ valorile într-o noapte, se însoţeşte de un patos profetic al unui viitor de aur.

Prin urmare, dezgroparea unor tipare de existenţă spirituală din adîncimile straturilor istorice sau preistorice servesc, sau vor în orice caz să servească, viaţa prezentă, indiferent dacă acele conţinuturi găsite undeva în trecutul real sau legendar au realmente valabilitatea ce li se atribuie, forţa lor de dinamizare provenind tocmai din mitizarea lor ca modele de urmat, iar integrarea lor, care, oricum, nu poate fi o repetiţie aidoma, într-un moment situat pe o altă treaptă istorică, are funcţii de revoluţionare, într-un proces de altfel dialectic. Niciodată un ieri sau alaltăieri nu e evocat şi invocat din dorinţa de permanentizare, ci împotriva unui azi sau ieri condamnat în numele unui „mai bine", care, dacă pare a fi fost cîndva înfăptuit, urmează a fi din nou înfăptuit într-un nou fel. Trecutul devine astfel fermentul prefacerilor din care se naşte viitorul.

Dar, în primul rînd, a căuta în trecut criterii de comportament, sau modele de atitudine spirituală, sau răspunsuri la anumite probleme existențiale este, *ipso facto*, o declarație de război prezentului și presupune o conștiință acută a laturilor sale nemulțumitoare. Conștiința acută a crizei culturale trăite se exprimă, indirect dar sensibil, peste tot în scrierile lui Blaga. Dacă urmărim cu atenție firul acestei voci din partitură, reflecțiile sale își vădesc înclinarea spre istoricitate. Ea le-a fost contestată, din pricina entuziasmului său pentru forme de „viață anistorică", investite cu demnitatea legendelor și, ca acestea, cu funcții diverse ; între altele, aceea de a servi ca imagine contrastantă cu imaginea momentului istoric trăit.

Prin însăși conștiința acută a crizei spirituale, Blaga se integrează perfect epocii ; se situează în ea, luînd atitudine împotriva ei, o trăsătură distinctivă esențială a epocii fiind tocmai acuitatea în a percepe sau cel puțin încercarea de a percepe exact caracterul ei propriu. Astfel se perpetuează istorismul secolului, trecut într-o formă mai virulentă, explicabilă desigur prin împrejurări care au favorizat evoluția în acest sens. Situarea lui Blaga în epocă, sub raportul conștiinței de ea, s-ar putea încerca arătînd iarăși ce mult se înrudește cu mișcarea expresionistă, dacă ne-ar tenta un studiu comparativ al temelor și atitudinilor. Dar relațiile sale cu momentul cultural în care pornește la drum sînt sugerate de multitudinea reflecțiilor care încep cu sau conțin complementul circumstanțial „în zilele noastre" sau care au drept subiect „învățatul zilelor noastre", „arta zilelor noastre" ș.a.m.d. Mai ales primele gînduri notate sînt mărturia încercării de a delimita prin comparație caracteristicele prezentului. Poate în mod paradoxal, reflecția despre

fenomenul cultural, despre ipostazele sale în decursul vremurilor (studiile care formează *Trilogia culturii*), se organizează după un principiu static, tinzînd spre analiza morfologică, o morfologie poetică şi ea, constituită dintr-un joc al analogiilor adesea sugestive şi atrăgătoare graţie puterii metaforizante a poetului, dar în aceeaşi măsură subiective, necontrolate şi nerezistente la examenul critic. În schimb, consideraţiile asupra filozofiei culturii şi asupra fenomenului cultural răspîndite în primele scrieri *(Pietre pentru templul meu, Feţele unui veac, Filozofia stilului)* lasă să se desluşească încercarea de definire a momentului prezent şi deci acel punct de vedere istorist care în secolul nostru e integrare în epocă, fiind în acelaşi timp distanţare faţă de ea.

„Vegetarea spirituală" pe care o acuză primele încercări teoretice publicate îndată după *Poemele luminii* este atomizarea cunoştinţelor şi dezumanizarea suferită de conştiinţa despre lume şi existenţă prin preponderenţa concepţiilor scientiste, mecaniciste — o acuzaţie astăzi prevalentă în însăşi tabăra cercetării ştiinţifice, formulată de vîrfurile ei mai de seamă. Atitudinea antiintelectualistă a lui Blaga, cu totul incomprehensibilă dacă-i dăm interpretarea ce i s-a dat, apare astfel — şi lucrul se poate dovedi prin numeroase citate — ca o insurecţie împotriva suficienţei scientiste, a intelectualismului „plat", şi e concomitentă cu noile orientări ce au revoluţionat imaginea despre natură (fizica), despre om (psihologia abisală), despre cultură (etnografia, studiul mentalităţii primitive şi al culturilor de tip arhaic), despre artă (încorporarea formelor „minore" primitive şi folclorice, în aria „marei" arte, cît şi căutările abstracţioniste). Astfel şi ataşamentul poetului

pentru particularitatea manifestărilor de spirit străvechi autohton se integrează şi ele mişcării universale a ideilor şi ne face să credem indicat ca pe lîngă înrădăcinarea sa în „mioritic" să se acorde o mai adecvată amploare „feţelor" sale, care permit situarea lui în contextul european. Statornica preocupare a lui Blaga de a deslusi constantele stilistice care permit o înglobare a creaţiei culturale — şi a gîndirii, astfel relativizată — în cîte un ansamblu denumit „stil" în sens larg, precum şi grija sa necontenită de a se defini delimitîndu-se faţă de alte formule sînt revelatoare cu privire la faptul că reflecţia sa, şi nu numai cea din domeniul filozofiei culturii, se plasează într-o perspectivă istorică.

În descrierea chipului de gîndire pe care-l denumeşte întîi „dogmatic", apoi „minus-cunoaştere", el porneşte de la determinarea momentului în care acesta s-a afirmat în istoria gîndirii. Astfel, însăşi epistemologia se plasează de la început într-o perspectivă istorică, iar modul de gîndire descris este văzut ca o manifestare stilistică a unei epoci. Deci intrarea în materie, în însăşi teoria cunoaşterii o constituie încercarea de retrasare a unui moment ce vădeşte analogii esenţiale cu momentul prezent.

Paginile din *Eonul dogmatic,* în care înfăţişează imensele vîrtejuri produse la confluenţa apelor curgînd din mai multe direcţii, ciocnindu-se, amestecîndu-se, clocotind în bazinul comun creat de unificarea politică temporară a peisajelor antice, dau o imagine vie a convulsiunilor unei lumi în agonie şi în durerile facerii. Căci modul de gîndire al evului mediu incipient se cristalizează în urma „tulburătorului amestec de curente spirituale". Mişcarea ideilor schiţată în introducerea la *Eonul dogmatic* prilejuieşte un ca-

pitol de proză eseistică de mare frumuseţe, pentru că aici avîntul şi limbajul plastic se aliază cu sobrietatea, formulările pregnante şi convingătoare capătă stringenţa perfecţiunii. În lumea elenistă, viziunile izolate între limite firești, trasate de hotare naturale, se amalgamează ; o trecătoare abolire a graniţelor, prin unificarea sub un imperiu, şi o mult mai puţin trecătoare abolire subsecventă a graniţelor spirituale aduce cu sine o lărgire a orizontului şi un amestec, un schimb de idei şi influenţe cu totul asemănătoare cu cele constatabile în lumea modernă prin reducerea distanţelor în spaţiu şi timp, o dată cu rapiditatea mijloacelor de comunicaţie, cu dezvoltarea telecomunicaţiilor şi cu unificarea limbajului ştiinţific. Tendinţele spre universalitate, ivite la un moment istoric dat prin împrejurări politico-economice, se pot produce prin efectul unificator al tehnicii contemporane. Multiplele asemănări dintre epoca elenistă şi lumea modernă au fost adesea semnalate (aşa că devine superflu să le întemeiem aici pe argumente) în consideraţii eseistice bogate în acele diagnosticuri pe care le stabileşte spiritul modern în neobositele sale încercări de autodefinire, în tendinţa sa relativistă sau istoristă. Ne referim aici mai ales la modificările substanţiale de perspectivă ce se ivesc în urma afluxului în zona de „clasicitate" — odinioară lumea greco-romană, mai recent conştiinţa europeană — a multitudinii de forme stilistice şi de tipare mentale din categorii culturale numite cîndva barbare, apoi primitive sau exotice.

În epoca de care se ocupă Blaga ca moment al constituirii unei zone de interferenţe spirituale, se întîmplă o irumpere în domeniul filozofiei a unei gîndiri a-logice sau metalogice,

spărgînd tiparele clasicității, pentru a da naștere apoi — conform pendulării continui între momente de disoluție și revoluționare a formelor constituite și momente de restabilire de echilibru — unei noi „clasicități", cu sisteme rotunjite și închise în tipare de astă dată universalizate, ce vor suferi noi destrămări sub impulsul altor tendințe explozive.

Atunci, în epoca elenistă, „Filozofia grecească a ieșit din sine, scrie Blaga *(Eonul dogmatic,* p. 12), și-a devenit sieși străină... ca să încerce aventuri simbiotice cu cele mai diverse doctrine și mitologii asiatice". „Asia Mică și Egiptul s-au transformat în tărîm fermecat de interferențe spirituale, de apropieri și sinteze. Abstracțiunea și preciziunea europeană (în mod semnificativ aici găsim termenul de «european», nu «elin» sau «mediteranean», ca semn pentru analogia stabilită de Blaga însuși, aici fără să vrea, între ce se petrecea atunci și mai tîrziu, n.n.) s-au întîlnit cu imaginația și principiile tăgăduitoare de limite ale Asiei. Vagi ecouri indice despre suprema unitate, dramatic dualism persan, adîncă și clarvăzătoare mitologie babiloniană, mesianice viziuni iudaice, ocultism egiptean, cu rădăcini dincolo de hotarul morții, rotunda și plastica «idee» grecească își dau întîlnire sub semnul elenist în căutarea unui superior aliaj."

În cursul acestui proces de amalgamare, „puritatea stilistică a plăsmuirilor filozofice, mitice și religioase, aparținînd celor mai diverse popoare, s-a irosit". Faptul poate fi privit sub două aspecte, cum o face și Blaga : cel al degradării fiecărei unități stilistice în parte, și cel al îmbogățirii fiecăreia prin celelalte. Și aici analogia cu epoca modernă e evidentă : aportul picturii japoneze în impresionism, al artei africane în modernism pot fi citate drept fenomene caracteristice. Analiza gîndirii primitive, de la Lévy-Bruhl

la Lévy-Strauss, introduce în spaţiul reflecţiei date elaborate de alte *formae mentis,* de care şi filozofia trebuie să ţină seama. Ce-l interesează pe Blaga însă înainte de toate aici e modul în care se petrece contopirea, calea pe care o ia gîndirea, în urma simplei cunoaşteri reciproce, pline de consecinţe. „Se descoperea că un oarecare zeu asiatic, deşi cu altă înfăţişare, e identic cu cutare zeu grec sau egiptean şi că Moise a gîndit gînduri socratice, precum şi invers." (p. 13) „Comentatori subtili, mari maeştri ai analogiei, descopăr înrudiri şi simetrii, unde ochiul obişnuit nu putea să vază decît ciocniri, deosebiri, divergenţe." Datorită analogiilor întrevăzute, se operează „reducerea la acelaşi numitor, la acelaşi înţeles, a gîndurilor atît de felurit exprimate şi ascunse în dosul atîtor icoane..." Acelaşi numitor nu este însă altceva decît tocmai sensul lor ascuns şi adînc, un *universal* care ia după timp şi loc alte forme pentru a se exprima : „Se pune, nu fără uimire, un nou accent pe *sensul* ideilor şi al miturilor — şi se trece cu vederea haina exterioară atît de felurită..."

În această căutare a sîmburelui în coajă, a conţinutului în formă, a esenţei în contingent, vede Blaga noutatea gîndirii eleniste. Efortul de a zări în formele particulare ce le e comun, nu ce le desparte, e o tendinţă spre universalitate şi, în esenţă, un intelectualism.

Desigur că spiritul elenist îl preocupă pe Blaga aici întrucît caută să desluşească originile şi constituirea dogmei — în înţeles de postulare a unei sinteze translogice de termeni antitetici. Impresionantul corp doctrinar constituit din speculaţia abstractă în jurul a ceea ce Blaga numeşte mitul creştin şi din metafizica ce atestă convergerea filozofiei eline şi a misticismului iudaic formează obiectul analizei lui

Blaga sub raportul structural-formal, ca concretizare a unei „*formae mentis*" prevalentă într-un întreg „eon", cel denumit „dogmatic".

Dar pentru a ajunge la abstragerea unei scheme de gîndire din corpul de doctrine constituite, calea urmată va fi cea istorică, prin retrasarea genezei ei de la origini. Că originile se plasează, cel puţin în interiorul culturii europene, în elenism, apare ca o consecinţă firească a încercărilor atunci actuale şi necesare de a cuprinde doctrinele şi mitologiile, venite în atingere în acel moment, într-o viziune unificatoare, pentru prima oară universalistă. Înainte de elaborarea unei sinteze, confruntarea elementelor disparate semnifică un moment de intensă criză — în analogie iarăşi cu criza spirituală contemporană — adusă cu sine de relativizarea concepţiilor tradiţionale a fiecăreia prin celelalte, concomitentă cu abolirea vechii stări de valori. O adevărată mutaţie e necesară pentru cristalizarea unor noi răspunsuri general acceptate în locul celor devenite inacceptabile în urma contactului cu celelalte. Imaginea pe care ne-o dă Blaga despre mişcarea ideilor timpului e aceea a unei fierberi spirituale caracteristice epocilor de criză, şi această imagine, istoric veridică, îşi are şi veracitatea intrinsecă, indiferent de adevărul afirmaţiei că gîndirea de tip „dogmatic" a apărut sau nu într-adevăr atunci pentru prima oară în istoria gîndirii. Cum am mai arătat, credem că nu e greu de descoperit în filozofiile orientale enunţuri care să vădească structura antitetică a postulatelor metalogice considerate de Blaga drept caracteristice în mod exclusiv „eonului dogmatic", adică evului mediu european. Nu ni se pare unic în istoria gîndirii saltul peste principiul contradicţiei, pentru a susţine adevărul concomitent

al unor afirmaţii care în lumina raţiunii se exclud. Dar independent de stabilirea unei unicităţi istorice, ivirea dogmei în acest sens, sau a unor noi „dogme", ne pare într-adevăr legată de o epocă de criză, căreia îi succede şi a cărei esenţă este iarăşi sesizată de Blaga într-o formulare succintă ce se cere citată : „Rămăseseră între doctrine şi mituri, între doctrine şi doctrine, între mituri şi mituri, unele nepotriviri de neînlăturat. Punţile aruncate peste prăpăstii rămîn suspendate, fără a putea umple hiatul căscat între gînd şi gînd. Intelectul, cu oricîtă silitoare sîrguinţă, nu izbuteşte să săvîrşească ultimele sinteze. Prin tensiunea fără soluţie dintre elementele şi adevărurile incongruente ale elenismului, se pregăteşte încetul cu încetul terenul pentru dogmă".

Criza aceasta a relativizării adevărului în „adevăruri" este, fără îndoială, terenul cel mai propice al criticismului — şi scepticismului —, deci al raţiunii, pe de o parte, pe de alta, al sincronismului, tendinţă la fel de relativistă, dar dornică de sinteză. „Puntea aruncată peste prăpăstii", sinteza dintre spiritul elin şi mistica orientală, între raţiune (presupunem aici acceptată identificarea spiritului elin cu lumina raţiunii şi al echilibrului, în orice caz, acceptabilă pentru perioada clasică şi postclasică) şi mit, pentru a fi trainică sau pentru a avea forţa de convingere a unei filozofii autentice trebuie să fie mai mult decît o mediere combinatorie. O amalgamare depăşind sincronismul, ce pune alături fără organicitate elementele disparate, nu se poate face decît topind într-un creuzet, la temperaturi mari, elementele pentru a le con-topi. Această operaţie se datorează, după Blaga, pentru prima oară lui Philon Iudeul, acest alexandrin prin excelenţă, născut în inima elenismului, la

Alexandria, şi a cărui viaţă se aşterne exact peste cumpăna apelor ce desparte erele în modul nostru de a socoti timpurile istorice. El stă, scrie Blaga, „la un cap de pod" nu numai prin încercarea sa de a dura punţi între iudaism şi filozofia greacă (căci „sincronism au făcut toţi eleniştii, care se desfătau în orgia pestriţă a analogiilor", şi în această muncă „de pietrar la mozaicul sincronist" a căzut şi el), ci, mai ales, elaborînd pentru prima oară o formulare de tipul „postulat antinomic", şi anume cu privire la definiţia ideii de substanţă. Admiţînd doctrina substanţei inalterabile concomitent cu ideea emanaţiei din ea a existenţelor secundare, Philon a creat, spune Blaga, o „formulă dogmatică", enunţare a unui postulat metafizic absurd pentru logică.

Or, am văzut, ceea ce ascunde şi arată în acelaşi timp o formulă de acest tip este aşa-zisul mister, adică ceva ce nu se subsumează categoriilor raţiunii. Dacă ne-a interesat în mod deosebit, în acest context, privirea aruncată de Blaga asupra epocii pe care o consideră creatoare de formulări ce cuprind într-o singură afirmaţie, într-o „antinomie transfigurată", esenţa „misterioasă" a lucrurilor, aceasta din mai multe motive : nu atît pentru tendinţa sa, cu vigoare manifestată în analizele sale asupra stilurilor, de a considera problemele spirituale în ipostazele lor concrete de exprimare, cît pentru ce ne revelează acest soi de analiză, mai ales în cazul de faţă, despre o dublă atitudine a sa fundamentală. Propensiunea sa pentru pătrunderi în adîncuri, unde misterele tronează în majestatea lor enigmatică, netulburate de nici un Oedip, unde spiritul se înrădăcinează în biologic, iar noosul conştient şi inconştient într-un noos colectiv, determinator de matcă stilistică, îi dictează accente

de adeziune față de miturile necontaminate. Prin traducerea lor în „sensuri", prin dezvăluiri de semnificații comune, prin încercările de a le reduce la conținuturi comune, „s-a pierdut desigur firescul și naivitatea de altădată și poate și adîncimea trăirii imediate" (p. 13), și e evident că pe acestea Blaga le regretă, în același fel în care adeziunea sa la anistoricitatea „mioritică" e colorată de nostalgice amintiri din copilărie și la fel de nostalgice intuiții ale unei copilării colective. Nu i se pare un cîștig fără pierdere că „mitul se transformă în alegorie. Viziunea se schimbă în idee. Tot ce era plastic prinde să se subțieze, sublimîndu-se abstract." Dar această convertire a mitului în gînd abstract, formularea sensurilor lui pe un plan de intelectualitate, „contribuie în enormă măsură la punerea lor în circulație". „Ideile, miturile, metaforele, ușurate de balastul accidentalului, călătoresc, sfidînd barierele de ieri." În această universalizare a conținuturilor zace o cucerire a intelectului care-l încîntă în același timp. „Conștiința singuraticului se îmbogățește cu conștiința vecinilor de care îl despărțiseră pînă atunci nu numai deșerturi și mare, ci și diferența organică dintre o conștiință etnică și cealaltă."

Tendința spre universalitate și comunicare, componentă a năzuinței teoretice, este deci aliată cu tendința spre particular, înrădăcinare, prețuire a unicității viziunilor și particularismelor stilistice.

La fel de revelatoare sînt reflecțiile legate de istoria dogmelor creștine, incursiuni întreprinse cu scopul de a desluși un antagonism chiar în interiorul lor, între „potențarea misterului" și „atenuarea" lui, între metalogic și raționalitate ; oscilațiile putînd fi urmărite în istoria ereziilor.

Acestea îi apar ca încercări de a soluționa contradicțiile interne ale dogmelor mai conform cu rațiunea, pentru a le pune de acord cu posibilitățile de comprehensiune ale omului. Astfel dogma cum că Logosul e o ipostază din etern a dumnezeirii, rămînînd consubstanțial cu ea, primește o atenuare prin tezele lui Arie, mai puțin contrarii logicii, cum că Logosul a fost creat în timp, că e deci inferior lui Dumnezeu-tatăl, arianismul e deci privit ca „o revoluție raționalistă" și, „în pofida caracterului cu totul imaginar al construcțiilor sale, ar putea fi numit criză logistică" în interiorul doctrinei creștine. Faptul că în acea epocă s-au impus „zdrobitor și fără excepție" tezele cele mai în dezacord cu rațiunea, ideile care din punctul de vedere al „inteligenței omenești sînt cele mai absurde" (p. 22), dovedește virulența unui așa-numit *nisus dogmaticus*. Ereziile sînt în marea lor majoritate, spune Blaga, mai aproape de un acord cu intelectul, dar împotriva lor a triumfat mereu formularea cea mai paradoxală, „imposibilul și monstruosul". Sînt de reținut acești termeni echivalenți ai modernului „absurd", întrebuințat și el, cum am văzut. În pofida acestui mod de exprimare, pejorativ din punctul de vedere al intelectului, Blaga se arată foarte încîntat de răzbaterea în istoria gîndirii a acestui tip de ideație despre care crede că, de vreme ce a fost posibil timp de sute de ani, ar putea fi reactualizat în prezent (p. 45). „Va trebui să se admită că atitudinea spirituală ce i-a slujit drept substrat atunci ar putea să mai reapară pe planul istoriei oricînd din nou, cu tot atîta avînt și consecvență ca în eonul patristic." Părerea exprimată că acest tip de ideație „nu și-a spus încă ultimul cuvînt" ne apare ca o mărturisire de credință personală — indiferent dacă îndreptățită sau nu, dacă verificată sau contrazisă de

fapte —, ce trădează o vibrație intim-lirică a unei încrederi în viitorul și valabilitatea propriului său fel de a gîndi.

„Deoarece începuturile dogmatice se fac în afară de creștinism, s-ar putea risca afirmația că apetitul spiritual de care vorbim, aparținînd timpului, ar fi dat naștere la doctrine de înalt relief dogmatic chiar dacă n-ar fi apărut creștinismul." (p. 30) Din această presupunere a unei posibilități indemostrabile rezultă că noul eon de „înaltă spiritualitate", ale cărei „licăriri" le întrevede în arta abstractizantă, stilizatoare, nu-l concepe legat de renașterea credinței, dar de o altă atitudine în fața realității decît cea prometeică, o atitudine pe care, pentru a nu abuza la rîndul nostru de termeni ca sentimentul sacrului, al misterului, o putem califica drept sfioasă, neprezumțioasă.

Gîndirea prin formulări antinomice e, într-un fel, expresia acestei sfieli în fața lumii sau a pornirii de a „nu strivi corola de mister". E cert că ea se întemeiază, cum am văzut, pe o viziune a naturii intime iraționale a lucrurilor, deși Blaga nu accepta termenul de „irațional", cum era și firesc, din pricina implicațiilor lui, pe care aici le eliminăm. Dar prin afirmarea disanalogiei dintre intelect și lume, nu tinde să minimalizeze posibilitățile cunoașterii științifice: și în noua epocă de glorie a tezelor cu înfățișare de nonsens, concretul va rămîne criteriul de verificare a adevărului.

Critica gîndirii științifice întreprinsă de Blaga vizează în fond scientismul, mecanicismul. Astăzi, cînd această critică a devenit moneda curentă a reflecțiilor despre știință, ea nu mai apare solidară cu anumite tendințe retrograde, așa cum părea la un moment dat. Atitudinea potrivnică acumulării de cunoștințe disparate fără convertirea lor în-

tr-un sistem cuprinzător a primit între timp confirmări din sursele cele mai autorizate. Ştiinţa însăşi e în căutare de noi integrări, care s-o smulgă din calea acumulării cantitative. Azi din nou, sau în continuare, problema se pune cu acuitate în termenii următori : „În ce condiţii un efort de sinteză totală poate pretinde să unească rigoarea ştiinţifică şi semnificaţia filozofică" [1]. Se semnalează cu spaimă „absenţa unui fanal care să ne călăuzească în crepusculul existenţei" [2], şi înseşi somităţile ştiinţei îşi manifestă îngrijorarea, luînd uneori tonul apocaliptic-profetic pe care-l exemplifică citatul de mai sus.

În lumina acestor consideraţii şi constatări, modul de abordare a problemelor cunoaşterii ştiinţifice încercat de Blaga apare de o mare actualitate, şi se dovedeşte că unele intuiţii ale sale au fost juste şi în armonie cu vederi autorizate.

Încercarea lui Blaga de a găsi în ştiinţă o verificare a felului său de a gîndi e, pe de o parte, dovada aprecierii sale indiscutabile a oricărei forme de afirmare a spiritului uman şi a ştiinţei în particular, pe de altă parte, e expresia dorinţei de integrare în mersul general al ideilor, de omologare a gîndirii sale măsurată cu etaloanele cele mai dificile ; aceste ambiţii se leagă de o anumită tendinţă profetică, prevederea unui nou ev al gîndirii, în care „metodica intelectului ecstatic" urmează să fie temeiul unor „metafizici viitoare", a căror „matrice" „lucrarea de faţă o închide în

[1] Tema centrală a colocviului internaţional U.N.E.S.C.O., 1967, expusă, în alocuţia de deschidere, de René Maheu (*Op. cit.*, p. 14).
[2] Julian Huxley, *Op. cit.*, p. 79.

paginile ei" [1]. Într-un ton profetic se vesteşte abolirea „sistemului neomenesc" al filozofiilor ce se reclamă de la o revelaţie divină şi instaurarea viziunii integratoare, „trecînd peste hotarele insulare aparţinînd ştiinţelor singulare... Sîntem pe drum... Intelectul ecstatic deschide ferestrele spre complexitatea de neînţeles a ultimului miez" [2].

Însăşi gradilocvenţa şi tonul profetic vădesc un sincronism cu epoca, şi anume cu expresionismul, care anunţă în acelaşi fel cataclisme urmate de un nou ev al omului liberat de servituţi. În pofida anexării abuzive a unor căutări riguroase la imperiul viziunii personale, profetismul acesta mărturiseşte o atitudine afirmativă, o orientare spre viitor (contrară paseismului care i s-a atribuit).

În unele probleme, Blaga are un mod de a se exprima care vădeşte contingenţe cu limbajul unor ideologi reacţionari, era deci firesc să se işte anumite confuzii. Afirmînd, de pildă, deosebirile fundamentale dintre cultură şi civilizaţie, sau antagonismul dintre spirit şi viaţă, putea fi socotit în acord cu întreaga mişcare reacţionară din acei ani. Din perspectiva de azi, aceste identificări sumare sînt învechite şi vizibil necorespunzătoare adevărului, nu numai prin luările de poziţie explicite. Dar şi acestea există. Precizîndu-şi, de pildă, entuziasmul pentru culturile minore, Blaga combate teoria lui Klages [3], care „preţuieşte mai presus de toate *viaţa*... şi repudiază *spiritul*", de aceea „face elogiul omului preistoric, stăpînit de suflet, iar nu de spirit". Blaga nu

[1] *Trilogia cunoaşterii*, p. 133.
[2] *Idem*, p. 134.
[3] *Despre permanenţa preistoriei*, în *Saeculum*, sept.-oct. 1943.

crede în periclitarea vieții [1] prin inserția tot mai mare a spiritului în istorie, avînd o viziune clară a echilibrului realizat de cuprinderea ambelor forțe într-o cultură, ca și în conștiința umană, „amfibică". „Noi nu avem nevoie de această exaltare a pre-istoriei", scrie Blaga „dar nici de deprecierea ei în sensul evoluționismului pozitivist". Prin „permanența preistoriei" în istorie, el înțelege, pe de o parte, existența în prezent a unor culturi rudimentare, pe de alta, tot depozitul inconștient la care se poate recurge, ca „rezervor", spune chiar Blaga, de unde izbucnesc periodic revoltele împotriva înstăpînirii rațiunii și cadrelor ei rigide.

Dar de la început așa-zisul „vitalism" al lui Blaga, afirmare și chiar proslăvire a forțelor obscure ale vieții, care urmează să producă o vivificare a vieții spirituale (nu o abolire a ei), era echilibrat și impregnat de conștiința vie că excesul e maladiv : „Veacul nostru are profeți cari vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea ce pulsează în opera lor nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant." Nu știm la cine se referă această reflecție din *Pietre pentru templul meu* (p. 14), dar (formulată întîmplător aproape identic cu atacurile unor spirite echilibrate, cum au fost Thomas și Heinrich Mann împotriva excrescențelor barbare ale vitalismului) ea se aplică perfect nietzscheanismului și ramificațiilor sale.

Tot așa se cere a fi considerată exaltarea vieții rurale, a mentalității arhaice ; acestea devin legendare printr-o fi-

[1] Rezervele formulate de Blaga în legătură cu Klages sînt interpretate de D. Micu (notă la p. 64—65) ca o încredere mai mare în forțele vieții, dar tocmai prin aceasta apare mai „vitalist" decît acest vremelnic ideolog național-socialist (care, dezgustat apoi, a luat atitudine împotriva barbariei).

reasca nevoie a spiritului uman de a aureola o porțiune de pămînt și o porțiune de timp cu toată strălucirea pe care n-o găsește în realitatea imediată ; e o reacție împotriva complicației și exteriorității vieții moderne ; intoleranța față de lumea mecanizată, cîndva tema protestatară a expresioniștilor, înnoită apoi prin tema însingurării și alienării, de la Kafka la Camus și mai departe, devenită un loc comun al literaturii și eseisticii de toate nuanțele, nu mai poate apărea azi corelată cu tendințe retrograde. E o atitudine cu un semn pozitiv : aspirația spre noi integrări și o nouă viziune de ansamblu, care să polarizeze existența pulverizată și amorfă. Însuși atașamentul față de formele vieții rurale, apărarea acestui stil de viață și a culturilor minore, anistorice, cu valorile lor proprii, au fost interpretate ca manifestările unui spirit retrograd. Astăzi, cînd interesul pentru culturile arhaice e sporit, ar fi anacronic să negăm că preocuparea de structura spirituală a creației folclorice de la noi putea aduce revelații prețioase. A crede însă că Blaga voia să oprească o evoluție firească și ineluctabilă, sau să întoarcă cursul timpului înseamnă a-i împrumuta cu naivitate — sau rea credință — o naivitate inimaginabilă chiar și la un poet. Anistoricitatea ca mit (pe care vom încerca să-l explicităm în alt capitol) și ca realitate ce-și supraviețuiește în anumite trăiri e prețuită desigur în parte, fiindcă ține de legenda „epocii de aur" ; adeziunea la ea e colorată afectiv de nostalgia copilăriei și a integrării, dinainte de singularizare prin destin creator. „Omul deplin este prin definiție ființă istorică." Aceste două noțiuni, „om deplin" și „ființă istorică", „sînt sinonime", scrie Blaga [1]. Înainte

[1] *Saeculum*, ianuarie-februarie, 1944.

de a exista ca om deplin, omul e o ființă „neîmplinită", care se deosebește „numai gradual de ființele animale". Precizări ce îngrădesc considerabil elogiul anistoricității, care va trebui înțeles în justele lui proporții. Considerînd istoria ca „modul major" de ființare a omului, toată strădania lui Blaga, și cea proprie (tinzînd spre afirmare deplină în cultură și societate) și cea dorită pentru poporul său, merge în sensul afirmării istorice.

Reflecții de un interes mare și actual pentru noi sînt cele despre „plenitudinea istorică" realizată în diverse momente în diverse țări de pe harta Europei [1]. Aici se exprimă speranța, întemeiată tocmai pe permanența preistoriei ca rezervor nepreţuit, că acest colț sud-est-european, unde numai acum o mie de ani a existat o „cultură majoră", va fi din nou locul unei izbucniri spirituale de proporții mondiale.

Ceea ce s-a numit tradiționalismul lui Blaga este tot ce poate fi mai potrivnic voinței de păstrare muzeală, de imobilitate și permanentizare. E mai degrabă întoarcere mult mai în urmă — la surse vitale, ancestrale, mitice —, adeziune la un alaltăieri împotriva unui ieri, în scopul vivificării spirituale viitoare. „Într-o epocă întunecată, singura lumină o dau tradițiile : lumina ce-o împrăștie în întuneric putregaiul." [2] Doar un putregai fosforescent deci, sau, cum am văzut, forme ce supraviețuiesc conținuturilor. Blaga credea într-o renaștere spirituală, la care critica sa a „intelectualismului plat" și a existenței devitalizate avea să-și aducă aportul. Noul „ev" întrevăzut, idee a cărei paternitate

[1] *Gînd românesc*, iunie 1939.

[2] *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

o dispută lui Berdiaev [1], arătînd că în esenţă concepţia sa era formată la data cînd apare cartea acestuia, e, cum am văzut, un ev al gîndirii paradoxale, dar şi al integrărilor, între altele în colectivitate : „Un om singur parcă nu e om". La fel de potrivnic individualismului, ca şi scientismului, ambele ajunse la culme spre sfîrşitul secolului trecut, Blaga atribuie înrădăcinării o funcţie salvatoare şi creatoare. În această privinţă iarăşi se impun distincţii, legate de o ambiguitate, ca şi în materie de credinţă : o distanţare categorică faţă de ea, împreună cu o persistenţă obsesivă a problematicii şi terminologiei teologice au făcut posibil ca unii să-l considere infeudat ortodoxiei, în timp ce aceasta, prin pana unui teolog autorizat, îi respingea tezele ca străine de corpul doctrinar al bisericii. Tot aşa, afirmarea înrădăcinării în etnic, autohtonismul susţinut, dorit, ridicat la rang de deziderat general, a făcut posibil să fie considerat ca solidar cu ideologia naţionalistă, retrogradă. Blaga nu are decît cuvinte de dispreţ pentru „pseudomiturile ticluite". E vorba de mitul sîngelui, al superiorităţii rasei „ariene" al conducătorului predestinat, de tot arsenalul propagandistic utilizat în anii de creştere a valului fascist, de miturile-slogane de care vuia văzduhul pe toate lungimile de undă, ecouri ale puterilor dezlănţuite, pe cînd „uruia moara smintelilor".

Refuzul fanatismului — al fanatismelor de tot soiul —, ce-şi căuta justificări proclamînd ca mituri unele excrescenţe ale ideologiei reacţionare, îi era organic lui Blaga, şi e prea cunoscută atitudinea sa faţă de ele ca s-o detailăm. Doar de dragul integrităţii portretistice a acestor dezvoltări

[1] Nicolas Berdiaeff, *Un nouveau Moyen-Age*, Paris, 1924.

trebuie să amintim ca trăsătură a omului de gust și cultură toleranța (clamată sus și tare în același moment: „Să fim noi înșine sub stelele noastre și să îngăduim celorlalți să fie și ei tot ei înșiși — sub stelele lor"), disprețul pentru rasism, exprimat în diverse feluri, încă din 1926, ironizînd teoriile lui H. S. Charberlain [1], mai tîrziu, ridiculizînd nu numai pretențiile de superioritate ale „arienilor", dar în genere ierarhizarea raselor [2], exprimîndu-și admirația pentru legendele „profund poetice" ale negrilor și pentru frumusețile poeziei polineziene, „care ar putea fi semnată de orice mare poet oriental, de la Li Tai Pe pînă la Tagore".

Speriat puțin de interpretarea unor vederi exprimate în tinerețe, declinîndu-și răspunderea de a fi stîrnit prin articolul din 1921 *(Revolta fondului nostru nelatin)* o aderare la „barbarie", care sub influența fascismului de import, străin de spiritul de largheță acomodantă a poporului român, a dus la formele de obscurantism, sumbră intoleranță doctrinară și lugubru fanatism din acei ani, Blaga dezavuează mesianismul rasist, „fenomen dizgrațios și mătăhălos", cum îl numește, și ar fi numit așa desigur orice exclusivism strîmt, în virtutea unui spirit de echilibru și seninătate sănătoasă, destul de „latin", potrivnic pasiunii oarbe, extremismului necugetat.

În același mod circumspect și echilibrat, etnicul e adus în sfera stilisticului, fără a-i anula și fără a-i exagera ingerința în cultură [3].

---

[1] *Ferestre colorate*, p. 63—64.

[2] *Despre rasă și stil*, în *Gîndirea*, nr. 2, 1932.

[3] Dezvoltările de la începutul capitolului *Sub specia stilului*, din *Trilogia culturii*, p. 164—166.

Pornirea spre afirmarea categoriilor etnice e de altfel întregită de tendința complementară, universalistă. Dacă aruncăm o privire pur exterioară asupra scrierilor sale eseistice, sub raportul temelor, se impune constatarea simplă că autorii, operele, ideile care-i solicită interesul aparțin în majoritate gîndirii, literaturii, artei universale. Integrîndu-le problematicii sale, Blaga se arată potrivnic provincialismului cultural.

Orientarea spre etnic primește corecturi prin două sectoare importante din cîmpul volițiunilor sale congenitale, învigorate încă de afirmarea lor conștientă. Ea e contrabalansată în primul rînd de ambiții și volițiuni ce merg în sensul diferențierii personale, cu semn de unicitate. Blaga se vrea demiurg și demonic. Coborîrile spre adîncuri unde se zămislesc, sub rădăcini, viețile vegetale și telurice, sau în împărăția mumelor, zborurile în transcendent și contemplarea esenței misterioase a lucrurilor nu merg fără izolări, singurătate orgolioasă, oricît de intensă conștiință a apartenenței la o „matrice" comună ar avea Orfeul coborît în infernuri, fie ele și cele create de propria lui liră. Dacă însă solitudinile necesare și inerente magului creator — acompaniate sau nu de neliniști specifice — nu sînt trăite de Blaga în modul catastrofic al celor mai posedați de demonia creației, acest lucru ar putea fi pus în seama unei trăsături dătătoare de seninătate : valoarea în sine, pe care o acordă „creației", plăsmuirilor, făuririi. Dacă subprodusul distanțelor dintre subiectul cunoscător și obiectul cunoașterii — cultura, îl poate consola pînă și de disperările însetatului de adevăr care își mărturisește neputința în fața incognoscibilului, asta ne apare ca un grad de valorificare „estetizantă" a creației : „creația pentru creație". În atracția demiurgicului

și în aspirația de a trasa un autoportret de creator stăpînit de demon, de fapt o tindere spre autorealizarea care să confirme ideea despre sine, am putea desluși maximul de influență pe care spiritul germanic, în speță Goethe, l-a avut asupra acestui spirit atît de latin printr-una din fețele sale, una din componentele „mioriticului", și anume tendința spre plasticizare, spre formă rotunjită, echilibru egalizant de furtuni și, în fond o preponderență netă a esteticului asupra eticului și religiosului. Nu este oare semnificativ că domeniul esteticului ocupă mai mult loc în scrierile sale decît orice altceva, deși esențialul a ceea ce are de spus zace în altă parte ?

Dar și înlăuntrul eseurilor asupra stilurilor se distinge o dublă orientare sub raportul perspectivelor istorice. Prețuind mai mult ca orice mitul, misterul insesizabil, fiindcă irațional, al lucrurilor și formele de artă care le exprimă pe acestea, totuși orientarea spre afirmare culturală, de exterioritate chiar, este puternică. Efectul producător de cultură al încercărilor ineficiente de a se apropia de cunoașterea absolută, cenzurată de Marele Anonim, face ca această interdicție „rodnică" să apară ca un fel de „scrieți, băieți, scrieți !", ridicat la dimensiuni universale. Chiar în această ușoară caricaturizare, adeziunea sa la afirmarea creativă nu ni se pare mai puțin grăitoare în sensul unei orientări pozitive spre prezență în lume, prezență în istorie, orientare evidentă, dacă n-ar fi decît prin acuitatea cu care trăiește problemele epocii. Istoria fiind „modul plenar al omului", acesta e privit ca ființă istorică prin definiție atunci cînd e „om deplin".

Modernitatea lui Blaga, izbitoare la începutul carierei sale poetice prin factura versului (și dacă n-ar fi decît acest

criteriu exterior, am vorbi doar de „modernism", adică de încadrare într-o mişcare depăşită de mult), apoi ascunsă după perdele de autohtonism, după căutări şi după un limbaj ce nu păreau sincrone cu momentul cultural (sau uneori doar prin aspecte ce le legau de feţele negative ale acestuia), apar azi mai mult esenţială decît formală. Integrarea în contemporaneitate, pe care am încercat s-o desprindem în acest capitol al perspectivelor istorice, se va dovedi şi mai evidentă decît prin pura exegeză a operelor cînd o vom privi comparativ cu o altă viziune, ce trece drept chintesenţa problematicii timpului. Privită în acel context, viziunea lui Blaga primeşte o actualitate neaşteptată.

Năzuinţa ce se desprinde din adeziunea la modul plenar de existenţă, împreună cu regretul epocii de aur a mitului, tinde spre reactualizarea acestuia — şi a tot ce se leagă de trăirea lui — pe planul major al culturii plenare. N-avem decît să inversăm direcţia schimbării descrise ca trecere de la formele originare de trăire spirituală spre universalizarea intelectualistă: „Mitul se transformă în alegorie. Viziunea se schimbă în idee. Tot ce era plastic prinde să se subţieze, sublimîndu-se abstract", şi vom obţine, pe de o parte, modul său poetic propriu, pe de alta, modul de trăire sipirituală dorit. Procesul invers celui din citatul de mai sus este cel întrevăzut în visul său despre un nou ev universal: de la reprezentarea intelectuală, spre mitic, de la alegoria uşor raţionalizabilă, spre simbolul cu putere arhetipică, de la abstractul „subţiat", spre concretul plastic, de la cunoaşterea în categorii logice, spre „adîncimea trăirii imediate".

METAFORĂ ŞI GÎNDIRE MITICĂ

Blaga sparge singur o breşă în armura filozofiei sale, declarînd că la unele „răspîntii clar-obscure, filozoful devine mitosof". Dar relativizarea propriei gîndiri cuprinsă în această mărturisire nu implică o mai mică încredere în valabilitatea ei. Dovadă, afirmaţia repetată că ceea ce numeşte mit şi mitosofie e un mijloc de a reda adevăruri intuite pe la acele „răspîntii" sau „praguri", de a prinde în cuvinte şi imagini mulţimea de „sensuri", de noime, de gînduri liminare, de presimţiri care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. „Şi-apoi, nu sînt oare realităţi de care, fără a le epuiza, mitul se apropie totuşi mai mult decît analiza ştiinţifică ? *(Daimonion,* p. 21.) Întrebare retorică, evident ; ea include răspunsul : convingerea lui Blaga, de atîtea ori exprimată, că invenţiile spiritului creator, „plăsmuirile", cum spune, fie că le numeşte metafore, fie că le înfăţişează ca mituri sau mitosofie, sînt revelatoare de adevăruri.

Credinţa aceasta derivă din concepţia despre demonic, precizată în *Daimonion.* Definit în spiritul lui Goethe, ca

„putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, al productivităţii, al faptei", demonicul e deci o putere ce acţionează într-o personalitate, depăşind-o. Descoperind în Goethe un precursor al psihologiei abisale, cu o concepţie mai largă despre inconştient decît a romanticilor şi într-un sens şi decît Freud, Blaga îşi găseşte confirmate vederile despre rolul uriaş al inconştientului ca mijlocitor de „taine". Inconştientul e, evident, locul unde sălăşluieşte demonicul — şi cînd luăm cuvîntul în sensul obişnuit. Încrezător în demonia actului creator şi în propriul său demon, Blaga acordă crezare intuiţiilor şi reprezentărilor imagistice insuflate de acesta. În lumina concepţiilor şi mărturisirilor de intenţie — care, de altfel, ne trimit înapoi, spre cele dezvoltate în legătură cu cunoaşterea poetică —, „mitosofia" propusă de Blaga nu mai apare ca ceva gratuit, ci ca o încercare de a transpune în termeni metaforici o viziune cognitivă cu temeiuri în trăire. (Adoptînd limbajul personificării, am putea spune că Blaga ascultă vocea demonului său şi dă crezare cuvintelor pe care acesta i le şopteşte.)

Structura transpunerii e precizată în teoria despre metafora revelatoare, o adevărată cheie pentru descifrarea întregii sale opere. Unele reflecţii timpurii — mai toate fiind pline de semnificaţii mai tîrziu desfăşurate nu întotdeauna cu aceeaşi spontaneitate şi concizie —, referitoare la raporturile dintre artă şi realitate, indică drumul parcurs pînă la cristalizarea teoriei despre metaforă. În *Polivalenţa esteticului* (din *Ferestre colorate*), pornind de la constatarea că estetica tuturor timpurilor a judecat arta prin raportare la natură, aceasta servind ca termen de comparaţie în apre-

cieri și deci ca măsură a valorii estetice, Blaga ajunge la concluzia că deosebirile dintre modurile de a reda această „natură" zac în însăși polivalența ei, sau, s-ar putea spune, în felul în care natura e receptată. Ideea e exemplificată printr-o sumară trecere în revistă a curentelor literare franceze de la clasicism la impresionism : „De fiecare dată un nou curent găsește că înaintașii au creat forme pretențioase, potrivnice naturii, și de fiecare dată noul curent izbutește pentru cîtva timp să sugereze impresia că e singurul care umblă pe același drum pe care umblă «natura»". Cum ideea despre ce e și ce nu e „firesc" e cu totul labilă, pretenția promotorilor diferitelor curente de a se apropia de natură mai mult decît înaintașii lor apare ca o „adîncă iluzie" ; în realitate, ei atribuie naturii trăsăturile pe care le vor realizate în arta lor. Iar butada lui Oscar Wilde — că natura se ghidează după artă, și nu invers — cîștigă un înțeles mai adînc. În ce privește expresioniștii, „conștiința critică a timpului", spune Blaga, i-a împiedicat să-și proclame arta „ca oglindă a naturii". „Expresionismul se ridică pentru prima oară împotriva naturii", dar, spune Blaga, „cu nădejdea de a da «esențialul» prin reprezentarea ei infidelă". „S-ar fi crezut un moment că am ieșit din iluzia prin care atribuim naturii ceea ce voim prin arta noastră. Dar nu, expresionismul crede la fel că ceea ce crecază el în artă e esențialul naturii."

Însă conștiința istoricității stilului, și în speță a „pornirii spre esențial", în care Blaga vede principiul fundamental al artei noi (cf. *Fețele unui veac*), al pasării măiestre, al picturii lui Van Gogh și, desigur, și al propriei sale for-

mule poetice, nu-l împiedică să considere că tendinţa fie abstract-stilizatoare, fie metaforic-aluzivă a poeziei sale merge într-adevăr spre esenţial. Convingerea că adevărul ascuns şi intim al lucrurilor se manifestă prin mijlocirea metaforei, care „revelează" ceva din esenţa realităţii, va fi apoi teoretizată mai amplu în *Geneza metaforei*.

E prea cunoscută deosebirea stabilită de Blaga între două categorii de metafore: cea „plasticizantă", se ştie, e un instrument artistic cu caracter aproape ornamental şi ca atare neglijabil, pe cînd cea „revelatoare", dezvăluind o latură ascunsă a lucrurilor, le „sporeşte" semnificaţia. Distincţia e fundamentală în concepţia lui Blaga despre gîndire şi exprimare, despre relaţiile dintre ele. Că arta are un statut aparte în cadrul culturii, întrucît de însăşi construcţia ei ţine captarea realului prin intermediul unor categorii abisale, asta se datorează darului ei „de a converti misterele în metafore revelatorii". Astfel, ivirea metaforei e „o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa" [1] şi coincide cu însăşi mutaţia omului în fiinţă producătoare de cultură. Existenţa specific umană, manifestată în cultură, e existenţă „într-un orizont de mister şi revelaţie", deci mutaţia e alta decît biologică, ea înalţă omul pe o nouă treaptă de fiinţare. De aceea, metaforei îi revine un „rost ontologic". În consecinţă, Blaga nu pregetă să găsească mai îndreptăţită decît chiar formula aristotelică: *anthropos — zoon politikon*, pe cea propusă de el: „Omul e un animal metaforic" (de fapt: metaforizant).

[1] *Trilogia culturii*, p. 367.

Pentru Blaga, metafora are deci o incontestabilă funcție în cunoaștere, nu numai în exprimare[1]. De aici reflecțiile critice despre suprarealism : reducerea actului creator la dicteu îi apare ca o legiferare a fantasmagoriei ; deosebirea fundamentală între creația metaforizantă și transcrierea asociațiilor onirice constă în „intenția revelatoare a actului creator", cu totul absentă sau iluzorie în vis. Dacă actului creator, scrie Blaga în continuare, „i s-a tăiat saltul în mister", se poate produce o „evaziune în metaforism", un impas. Spre acest impas duce fie „tabuizarea obiectului" (interdicția de a-l numi), fie „anularea metodică a imediatului", adică absența intuiției creatoare. În aceste cazuri, circumscrierea metaforică devine „artificial-misterioasă", ca în ghicitori și cimilituri, sau ca în poezia voit ermetică, unde se cultivă echivalențele căutate, artificiale, spre a îngreuna cît mai mult substituirea lor prin sensuri, adică „traducerea"

[1] „Întrebuințăm metafora, spune Ortega y Gasset, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră printr-un semn ; metafora e indispensabilă pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora e mai mult decît un mijloc de expresie ; ea este un mijloc esențial al cunoașterii". (Citat după T. Vianu, *Problemele metaforei*, p. 44.)

Distanțîndu-se față de formularea lui Ortega y Gasset, Tudor Vianu scrie : „Mijloc de a capta realitățile, ea a fost uneori tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit" — aceasta prin interpretarea lor univocă. În concluzie, T. Vianu formulează decalajul dintre gînd și exprimare metaforică, spunînd : „Gîndirea și fantezia nu sînt coextensive pe toată întinderea lor". (În loc de fantezie, s-ar putea spune : intuiția neconceptualizabilă.) Totuși recunoaște metaforei „o funcție filozofică", dar numai în calitatea ei de produs al imaginației creatoare ; metafora propune modele ce servesc cîtva timp, ca și ipotezele, fiind apoi înlocuite cu altele.

în limbaj necifrat. Metafora adevărată, în schimb, e un mijloc de captare a unor realități care se refuză formulării conceptuale [1].

Apropierea dintre doi termeni nu e dictată de o asemănare, nici de o echivalență ca dintre simbol și simbolizat. Metafora se întemeiază în primul rînd pe analogie, cu totul diferită de „asemănare". Un dar deosebit pentru surprinderea analogiilor îl face pe Blaga s-o folosească cu o mare putere de sugestie. De altfel, teoretizările, mai ales ale poeților, sînt în genere expresia unei opțiuni fundamentale, discernabile în opere ca date ale personalității. În cazul lui Blaga, am văzut că fluidul poetic se răspîndește mai ales grație orizonturilor infinite și înțelesurilor bănuite spre care se deschide metafora. Uneori însă metaforizarea prin analogie e și abuzivă: în încercările sale de morfologie culturală. Acolo, rolul analogiei e preponderent și asemănător cu funcția pe care-o are la Spengler [2], iar „jocul

[1] T. Vianu numește metaforă simbolică (*Op. cit.*, p. 117) pe cea în care comparația implicată „se face între o impresie dată și una rămasă vagă și ca atare cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis". „În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu... Prima impresie fiind vagă, ea nu s-ar putea organiza într-un cuvînt propriu... Aceste metafore sînt oarecum fără fund, infinite și... din această pricină posedă valoarea de sugestie cea mai mare." După definiția lui T. Vianu, metafora infinită se deschide spre vag, pe cînd la Blaga, ea e deschisă înspre „mister".

[2] Originalitatea lui Blaga față de Spengler constă în încercarea de a stabili factorii ce compun „matca stilistică" și practic în substanța analizelor. Distanțarea sa față de teoria morfologică în *Orizont și stil* comportă exagerări polemice: e evident că ea nu „s-a limitat exclusiv la comentarii în jurul factorului spațial" și nu identifică sentimentul spațiului cu peisajul geografic.

analogiilor", la care se dedă în delimitarea stilurilor, poate apărea, pe drept cuvînt ca un frumos exerciţiu mental. Totuşi, cum am spus, unele intuiţii, dacă facem abstracţie de generalizările şi sistematizările abuzive, rămîn pilduitoare.

Gîndirea prin analogie permite în orice caz surprinderea corespondenţelor (în sensul poeziei lui Baudelaire) ; acestea nu reduc „pădurea de simboluri" ale naturii, destăinuind simbolizatul, ci-l indică doar vag şi aluziv. Apoi, gîndirea analogică îngăduie o lărgire a cîmpului cuprins între braţele de compas ale metaforei. Şi se ştie că scînteia iscată e cu atît mai puternică, cu cît termenii comparaţiei sînt mai îndepărtaţi. Adesea la Blaga doi termeni sînt alăturaţi printr-o genială sesizare a unei analogii îndepărtate [1], dar existente, apropierea devine „revelatoare", întrucît nu e stabilită la voia unei asociaţii întîmplătoare. În felul acesta, metafora rămîne permeabilă înţelegerii, e deci comunicabilă. Ea redă gînduri abia gîndite, ivite la limitele gîndirii, acolo unde se păşeşte peste „pragul fermecat" şi se intră în zonele de negură ale neînţelesului şi negînditului, ale realităţii de care mitul, spune Blaga, se apropie mai mult ca orice.

Pentru a ne apropia, la rîndul nostru, de înţelegerea modului în care miturile metafizice inventate de Blaga pre-

[1] În consecinţă, e justificată pe alocurea observaţia că „apropierile pe care le face poetul sfidează logica. Ele implică o doză de absurditate. Dar spre deosebire de dadaişti, Blaga nu cultivă o disparitate gratuită a asociaţiei" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, p. 78). Comparaţia cu dadaismul nici nu se poate face, dat fiind sensul diametral opus în care e dirijată asociaţia, chiar dacă se proclamă încrederea în sursele subconştiente, cum reiese din luarea de poziţie a lui Blaga faţă de suprarealism.

tind să se apropie de acele realităţi greu abordabile, e bine să continuăm reflecţiile despre rolul metaforei, reluînd unele observaţii făcute în mod curent despre limbajul său imagistic[1]. E cu totul semnificativ că metafora devine un instrument primordial în cuprinderea şi exprimarea realului. Înţelesul infinit mai larg decît cel de figură poetică, în care întrebuinţează termenul, corespunde vederii că limbajul întreg poate fi privit ca sistem de comunicare în care metaforizarea are o funcţie centrală, idee dezvoltată în lucrări de semantică şi filozofie a limbajului, cu deosebire că la Blaga funcţia metaforică e văzută (o să cercetăm dacă în mod abuziv) în însăşi expresivitate : „limba poetică, întrucît e revelatoare... poate fi investită cu epitetul metaforicului, indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise" *(Trilogia culturii,* p. 408). Argumentaţia se sprijină pe exemplificări din Hölderlin, versuri care „contaminează şi pătrund prin «fizica» lor", adică prin sugestia ce emană din materialul verbal : ritm, sonorităţi, construcţie sintactică, deci prin tot ce numim „expresiv". Iar „rolul pe care în poezie îl are limbajul revine în sculptură materiei şi volumului, în pictură-pastei, liniei, formelor, în arhitectură — masei tectonice şi organizării spaţiului, în muzică —

[1] Importanţa primordială a metaforei în gîndirea lui Blaga a fost deosebit de pertinent dezvoltată mai recent de I. Negoiţescu (*Poezia în gîndirea lui Lucian Blaga, Luceafărul,* 21/1966). Blaga „atribuie metaforei răspunderi existenţiale aşa de grave, încît această noţiune se deschide spre orizontul metafizicii". Mai departe însă, dezvoltările autorului subliniază doar ponderea metaforei blagiene în „alhimia verbală" a filozofiei sale, precum şi funcţia ei ca expresie a „substratului fantasmagoric artistic" al operei teoretice, care astfel se valorifică estetic.

tonurilor, melodiei, armoniei". Deci se atribuie plăsmuirii „în latura sa pur materială" (Idem, p. 409), dincolo de semnificaţiile înglobate, o putere metaforică, iar termenul de metaforă e lărgit pînă a coincide în fond cu expresivitatea, de vreme ce însăşi materialitatea operei, substanţa însufleţită, ordonată expresiv, e menită să „reveleze" sensuri. Desigur că numai luînd cuvîntul în sensul acesta cel mai larg se poate spune că tot instrumentarul exprimării e metaforic. Întrebuinţare însă numai aparent abuzivă, fiindcă dacă reducem metafora precum şi orice exprimare prin cuvînt, sunet, piatră, imagine, la schema lor, vedem că e una şi aceeaşi : arătarea unui sens printr-un semn. Îndreptăţită sau nu, lărgirea conceptului de metaforă este la fel de grăitoare ca şi importanţa atribuită procesului de metaforizare ; ea destăinuie că adeziunea poetului la acest demers al gîndirii e mai profundă decît o opţiune ; e expresia, ulterior justificată şi prin reflecţie, a unui dat constitutiv, care structurează în aşa măsură maniera de cuprindere şi exprimare a poetului, încît şi în filozofie toată terminologia sa e făcută din metafore.

Putem privi preponderenţa metaforei în înseşi textele teoretice sub aspectul estetic, frapant desigur şi conferind gîndirii lui Blaga putere de sugestie. Ca o primă constatare ni se impune, desigur, faptul că numeroase idei abstracte devin plastice : „pragul cunoaşterii e un prag fermecat, care transformă orice oaspete care-l calcă" ; ni se vorbeşte de „mătasa abstracţiei", sau ni se spune că mergem „trudind prin desişurile de abstracţiuni, în care ne încumetăm ca-n nişte codri de schelete" ; conceptele concrete hegeliene, de vreme ce „nu se identifică nici cu abstracţiunea, nici cu concretul intuitiv", sînt „plăsmuiri centaurice" ; mitul e „numai

cîrjă presimţirilor noastre liminare". Toate aceste imagini şi multe altele [1], pe lîngă numărul mare de denumiri simbolice şi antropomorfe amintite în legătură cu terminologia filozofică a lui Blaga, nu ţin însă numai de felul imaginativ şi imagistic de a se exprima al unui literat de talent sau chiar a unui mare poet. Ceea ce spune Călinescu despre metaforă în universul poetic al lui Blaga se aplică în aceeaşi măsură scrierilor sale teoretice: „În loc să fie un accident ornamental, e o modalitate substanţială de a percepe universul". Chiar şi ideile abstracte sînt mijlocite de o multitudine de metafore ce tind să fie, conform distincţiei stabilite în reflecţiile despre natura şi funcţiile ei, „revelatoare", nu „plasticizante".

Putem deci să încercăm să surprindem procesul de metaforizare, nu sub aspectul estetic, ci ducînd mai departe indicaţiile lui Blaga însuşi despre natura „revelatoare" a metaforelor şi miturilor pe care „le născoceşte la tot pasul". Pentru asta e necesar să reluăm unele reflecţii. Cunoaşterea neproblematizantă, care nu scindează obiectul în „fanic" şi „criptic", e ca şi cum ar ţine de o lume edenică, deci e „paradiziacă"; cea tulburătoare, fiindcă, în pofida dezghiocărilor succesive, nu poate ajunge în inima obiectului, e dătătoare de suferinţă, deci e, ca şi cum ar ţine de un iad imanent, „luciferică". Totul se petrece ca şi cum ar exista

[1] Nu întotdeauna din cele mai fericite; uneori, limbajul imagistic e abuziv şi în dizarmonie cu o anumită rigoare intelectuală; de pildă: „Nu se poate metafizică fără de un ţăruş de argint central bătut în pajiştea existenţei", ni se pare de un gust îndoielnic, o alunecare, şi nu credem că sîntem datori să admirăm întotdeauna fără rezerve tendinţa de a „da culoare stilului".

o stavilă pusă cunoaşterii, dar cine o pune ? Parcă ar exista un demiurg ce interzice omului accesul la tainele universului altfel decît prin aproximări succesive şi parţiale. Nu avem decît să-l suprimăm pe „ca şi cum" pentru a obţine sistemul epistemologic şi metafizic în liniile sale mari. Acesta e, prin urmare, o imensă şi unică metaforă.

L-am numi o metaforă fabulatorie, căci se organizează în desfăşurare, din elemente care nu sînt nici ele statice, ci mobile, epice, transpuneri ale unor procese. O întreagă dinamică a metaforelor traduce peripeţiile cunoaşterii, exprimînd un demers dramatic al gîndirii. Blaga însuşi constată că etapele cunoaşterii descrise de el par a corespunde actelor unei drame cu fazele „Starea de graţie, Ieşirea din graţie, Orgoliul luciferic, Eşuarea, Integrarea în mister", „transcrise parcă dintr-un scolastic manual de dramaturgie" [1]. Am putea vedea în aventura cunoaşterii o transpunere a mitului luciferic, cu modificări personale, firească, deci un *poem* întocmai cum ar fi *Paradisul pierdut* al lui Milton. O analiză stilistică a *Trilogiei cunoaşterii* ar scoate la iveală „dramatizarea" demersurilor gîndirii. Iată cîteva elemente : „cunoaşterea luciferică provoacă o criză în obiect"... ea „invadează cîmpul cunoaşterii...", ea „se caracterizează printr-o distanţare plină de tulburătoare iniţiativă faţă de obiectul pe care-l priveşte în perspectiva crizei pe care ea însăşi a provocat-o" ş.a.m.d. Cu totul tipic pentru procesul de fabulaţie e toată dinamica Marelui Anonim, care se apără, instituie o cenzură, duce o strategie pentru a nu se dezvălui şi (în *Diferenţialele divine*) o întreagă politică a creaţiei limitative ; metafora se transformă în fabulaţie.

[1] *Trilogia cunoaşterii*, p. 388.

Ezitările lui Blaga, afirmînd, pe de o parte, că e vorba de „născociri", „plăsmuiri mitizante", ridicînd, pe de alta, pretenţia de a da o construcţie cu valabilitate obiectivă, argumentată, dovedesc că nu deslușea cu consecvenţă procesul de metaforizare şi de „băsmuire", de altfel nu era în firea lucrurilor să poată aplica propriei sale opere o analiză din afară, chiar şi în prelungirea propriilor teorii despre metaforă şi mit.

Cititorul constată în orice caz că noţiunile se transfigurează, se personifică, avem de-a face cu forţe ce par a manifesta o voinţă proprie, apoi procesele sînt şi ele metaforizate, aşa încît toată construcţia ia aspectele unei vaste alegorii. Totuşi nu putem înlocui uşor simbolul cu simbolizatul (în asta constă, de altfel, natura unui adevărat simbol) decît numai sărăcind esenţa lui propriu-zis poetică. Simbolul indică ceva mai vast decît conceptul căruia într-o oarecare măsură îi corespunde. La limita gîndirii, în acele zone clar-obscure de care vorbeşte poetul, dincolo de care sau în preajma cărora are unele intuiţii greu comunicabile, el devine „mut ca lebăda" : cunoaşterea e prevăzută cu semn negativ („minus-cunoaştere") ; ea încearcă să se comunice în modul obscur al arătării indirecte, prin aproximaţii metaforice, prin fabulaţii analogice, sau, cum spune poetul, prin „mituri".

De fapt, şi în poezia lui Blaga sensurile sînt în genere înfăţişate prin fabulaţie. Ar fi de dorit să ne putem bizui pe un studiu tematic şi stilistic exhaustiv al poeziilor — încă inexistent, dar ar trebui întreprins —, care să-şi propună, între altele, stabilirea unei statistici a frecvenţei

elementului „fabulație". Sîntem încredințați că s-ar dovedi preponderența numerică a acestuia față de poezia statică, fără fragmente dinamice sau chiar propriu-zis narative. Dar dacă ne limităm doar la unele poezii dintre cele mai semnificative, constatăm că ele includ cel puțin o metaforă dinamică, dacă nu un mic „basm", o acțiune, o poveste. Mereu se *întîmplă* ceva, chiar și în somn, cînd „sîngele se trage înapoi în părinți", adică : tîlcurile captate grație stării vegetative și participării la fire sînt mijlocite prin imagini-procese. Chiar și în cele mai statice poezii, cele ce redau „stări", și nu numai sufletești, însăși tema imobilității, a pasivității, în poeziile naturiste, făcute din notații ale trăirii senzoriale, cuvintele care poartă sensurile esențiale sînt verbele : fulgerele zvîcnesc, spicele își țin la sîn grăunțele alăptîndu-le, timpul își întinde leneș clipele, boabele de grîu crapă, o fată strînge cu privirea snopii de senin ai cerului și cîntă ; și-n timp ce poetul zace în umbra unor maci, pe buzele ei i se naște sufletul *(În lan)*. Imaginea liniștii și nemișcării în pacea unei odăi se compune din acțiuni prezente : lumini se zbat între pereți, fulgii troienesc lumea, ciobanii trec pe uliți — și trecute : pregătirile pentru idila rustică în interiorul de vis : „trupul și părul ți l-ai uns..." etc. Stele dănțuiesc în iarbă. Potecile se retrag în pădure... Se ridică veacuri fierbinți.

Exemplele s-ar putea înmulți în voie.

Găsim relativ numeroase poezii-povestiri (*Drumul Sfîntului, Colindă, Luceafărul, Din copilăria mea, În amintirea țăranului zugrav* etc.), e adevărat că în genere minore, dar acum nu cercetăm valoarea poetică, ci anumite caractere

structurale. Mărturisirile la persoana întîi împrumută de asemenea calea relatării a ce se întîmplă cu poetul, sau comparația între ce a fost „cînd..." și ce este, sau ce s-ar întîmpla dacă... sau atunci cînd i se va împlini dorința („Cînd scrumul nopții o să piară dus..."). Uneori împrumută legende sau mituri de mare circulație ca tipare pentru conținuturi proprii ; dorul de țară devine speranță de a găsi forțe noi acasă, ca Anteu atingînd pămîntul ; sau poetul devine Ulise întors din peregrinări. Alteori, legenda apare modificată, adaptată ideii poetice ; cu totul caracteristice sînt pseudolegendele ca : *Biblică, Legendă, Drumul Sfîntului* și acele poezii unde se subliniază caracterul legendar al temei, sau asemănarea cu o legendă prin „se spune că..." (De pildă, ideea reîncarnării : „Se spune că strămoși care au murit...") Există și variante la „se spune că", de pildă : „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată...". Cuceritoare e legenda inimii : e făcută din același lut ca „vasul în care Prometeu a coborît din cer aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor" ; apoi, cînd frenezia vitală cedează și inima se-năbușă sub „un giulgiu de liniște", invenția poetică îi împrumută alte obîrșii : „lutul ei a fost odată un potir de lotus în care a căzut o lacrimă... din ochii celui dintîi sfînt și mare visător..." O legendă e și *Jocul întoarcerii :* „Acum o mie de ani, cronicar eram aici... pe malul Vistulei". Dar elemente de legendă apar peste tot ca parte constitutivă a inspirației poetice : „Cineva a înveninat fîntînile omului" ; „ce licărește-așa straniu pe cer" nu e „cornul de lună", ci „un ciob dintr-o cupă de aur ce-am spart-o de boltă cu brațul de fier".

Aspectul acesta de narație ar fi neglijabil și minor dacă inspirația cea mai profundă n-ar urma și ea calea aceasta a fabulației. Povestea spusă mijlocește sensuri, acțiunile sînt parabolice : „Pe patru vînturi adînci / pătrunde somnul în fagi bătrîni. / Sub scut de stînci, undeva / un balaur cu ochii întorși spre steaua polară / visează lapte albastru furat din stîni. / Dumnezeu se face mic"... „ciobanul pune pămînt peste miei uciși de puterile codrului" etc. (*În munți*, poezie compusă aproape în întregime din frînturi de narație).

Amintirile *cresc* ca un nume crestat într-o scoarță de copac ; ideea morții închise în viață — care la Rilke se traduce prin tot șirul de aventuri interioare ale lui Malte Laurids Brigge — e semnificată de „creșterea" ei în noi ca a „sicriului" în trupul gorunului. Ideea absenței lui Elohim e transpusă în imagini ale căutării — peregrinări, pîndă, întrebări, iscodire, o serie de acțiuni. Desacralizarea lumii e arătată prin mijlocirea unor lucruri ce se petrec, a unor scene în nucleu : arhangheli ară încovoiați de greutatea aripilor, iar porumbelul sfîntului duh trece prin sori vecini și stinge ultimele lumini, în orașele tentaculare antenele pipăie spațiul, arhanghelii se rătăcesc prin baruri și, în timp ce dansatoarea rîde și se oprește din piruetă, undeva se trage la sorț cămașa învinsului.

Experiențe liminare se traduc în gînduri intercalate între gesturi și acțiuni care-n parte le ocazionează : „M-aplec peste margine... Sufletul îmi cade în adînc... Pe coate încă o dată mă mai ridic... și ascult..." (*Un om se apleacă peste margine.) Peisaj transcendent* e un șir de imagini animate („Cocoși apocaliptici strigă... Fîntînile nopții deschid ochii

şi-ascultă... Isus sîngerează lăuntric... dobitoace ies furişate să bea... arde pămîntul, vîntul rupe crengi sau coarne de cerbi"). *Tristeţe metafizică,* prin definiţie poezia unei *stări,* comportă totuşi „povestirea", fireşte prin aventuri simbolice, a drumului lăuntric parcurs („Am cîntat cu pescarii... am ridicat poduri de oţel... am zăbovit îndelung printre stînci... m-am zvîrcolit pe drumuri, pe ţărmuri,... m-am rugat cu muncitorii în zdrenţe, mi-am ridicat în vînturi rănile etc., acum mă aplec în lumină şi plîng...")

„Ca un haiduc eu umblu prin legendă", vers cu dublu sens, acela pe care-l intenţionează poetul, că are o trăire „secundă" într-un tărîm de irealitate plină de sensuri, dar şi în cel constatabil din afară, şi anume că bîntuie toate potecile legendei în invenţia sa poetică.

Din tot ce am arătat prin citatele şi comentariile de mai sus, se desprinde faptul că epicul îşi reia aici drepturile ancestrale de a înfăţişa o temă, o idee, un motiv de inspiraţie prin mijlocirea unei „întîmplări" povestite, care are în comun cu legenda o anumită valoare simbolică sau parabolică, întrucît trimite la un sens ce depăşeşte acţiunea nudă.

În genere se poate susţine că poezia lui Blaga, acolo unde e mai caracteristică şi realmente bogată în sensuri şi semnificaţii, o ia pe calea invenţiei unei „fabule".

Metafora dinamică apare şi în mijlocul expunerilor teoretice ca o subită iluminaţie poetică. Una din cele semnificative în acest sens, dar revelatoare şi cu privire la tendinţa fabulatorie pe care am încercat s-o desprindem, e poate următoarea: „Lumea e o poveste infinit mutilată". O poveste mutilată de final, de sensuri „ultime", oarecum „absurdă", adică depăşind putinţa de cuprindere raţională, dar

în orice caz „poveste" îi apare deci lumea în întregime, și fiecare dat parțial al lumii devine comunicabil de asemenea în chip de „poveste". Vom afirma, prin urmare, în mod paradoxal, poate, că prin importanța primordială a „întîmplării" ca mijlocitoare de sensuri, poezia lui Blaga, ca de altfel și filozofia sa, vădește o reintronare a epicului în însăși substanța lirică. Astfel, metafora dinamică devine fabulație și se întîlnește cu ceea ce Blaga numește „gîndire mitică".

Adevăruri sesizate intuitiv se comunică prin metafora revelatoare ; mai bine însă decît în orice alt mod, prin fabulația metaforică ; o spune și Blaga, numind de obicei „mit" fabulația inventată spre a „se apropia" de realități greu comunicabile.

Ca Sfîntului Gheorghe al său care „caută semne de drum și-n vînt", un duh „îi schimbă-n legendă / tot ce se-ntîmplă".

„Un poet pus față-n față cu puterile lumii și ale vieții (dacă nu vrea să-și dezmintă menirea creatoare) nu poate să gîndească decît mitic." [1] Reflectînd asupra necesității de a „gîndi mitic", e neîndoios că Blaga, sprijinindu-se, desigur, și pe autoritatea și exemplul unor mari maeștri ai mitului, de la Platon la Goethe și Nietzsche, caută să dea un temei teoretic propriei sale formule de ideație („născ-o-cesc motive mitice la fiecare pas").

Dar ce înseamnă a gîndi mitic ? Blaga o circumscrie îndeosebi prin exemple din Goethe. „Imaginea luminii (în *Teoria culorilor*), în loc să se abstractizeze pînă la aceea de vibrațiune, se concretizează dinamic", lumina devine un

[1] *Daimonion*, p. 9.

„element în luptă cu alt element al naturii", întunericul [1]; pînă aici nu constatăm decît, în opoziție cu întorsătura spiritului spre analiză, o propensiune animistă, o tendință spre personificare, demers al gîndirii poetice în genere; dar, spune Blaga mai departe, „imaginea nu se încheagă și nu se însuflețește pînă la personificare ca să devină mitologică" [2], sau, am adăuga, alegorică. Demonicul (la Goethe) e de asemenea „un foarte sugestiv mit", „o construcție mitică" [3]. Ferindu-se, ca de obicei, de eventuale acuzații de obscurantism, Blaga ia precauții: „Urechea cititorului dezbărat de superstiții se va simți neplăcut atinsă de cuvinte ca: demon, fatalitate, misiune. Îi reamintim, prin urmare, că Goethe își da perfect seama că vorbește în termeni mitici despre fapte pentru care știința nici pînă azi n-a inventat alți termeni mai buni. În cele din urmă, întreg acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă... intuiție divinatorie, ritm vehement de viață — își găsesc în cuvîntul «demonic» un nume pe care în zadar îl caută în altă parte mai sugestiv, iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decît trăiești e mai expresiv subliniată prin cuvîn-

[1] S-ar putea aduce obiecția că exemplul e prost ales, teoria culorilor fiind eronată, Goethe refuzînd cu obstinație să accepte rezultatele obținute de Newton. Un exemplu în care mitizarea să nu vină în contradicție flagrantă cu adevărul științific ar fi fost mai fericit (ca „demonia", care privește un domeniu al complexității formulabil doar metaforic într-o singură noțiune). Dar Blaga nu are în vedere acoperirea „mitizării" cu analiza, așa încît poate neglija aici tot ce infirmă reprezentarea imaginativă, limitîndu-se la valabilitatea acesteia pe planul ei.

[2] *Daimonion*, p. 10.

[3] *Idem*, p. 6

tul «fatalitate» decît prin acel de determinism fiziologic, de pildă." [1] Tot așa „apolinicul", „dionisiacul" și apoi, desigur, și „mioriticul", „sofianicul" etc.

Dezvoltările lui Blaga (mai ales din *Fenomenul originar* și *Daimonion*) arată că prin gîndire mitică înțelege în primul rînd darul de a cuprinde un complex de fenomene într-o imagine care să trezească rezonanțe multiple, o imagine globală, pentru care exprimarea analitică ar necesita precizări infinite.

Deci, prin reprezentare „mitică" (desemnarea unui complex interior prin „demonie", cum îl vedea Goethe în naturi irezistibil purtate de o forță internă, ca Napoleon, Byron etc., a unui complex de determinări prin „fatalitate" ș.a.m.d.) nu se înțelege deocamdată altceva decît un cuvînt expresiv, o exprimare sugestivă sau o noțiune sintetică, o „imagine-sinteză", cum spune Blaga, ce lasă deliberat la o parte analiza componentelor. Gîndirea mitică s-ar reduce la găsirea unei „imagini-sinteză", iar cu astfel de reprezentări globale operează și știința. În gîndirea teoretică, „imaginea-sinteză e mai mult un sprijin psihologic al gîndirii, o ilustrare prescurtată a unei articulații matematice, a unei structuri funcționale pe care le închipuim în dosul fenomenelor" [2]. Comparînd gîndirea științifică și plăsmuirea mitică, Blaga găsește, între altele, „o deosebire de accent ce se pune pe imaginea sinteză, de care în fond nici una din ele nu se poate lipsi" [3]. Ideea centrală în paralela stabilită e că *aceeași* realitate se exprimă în două moduri, științific, prin reprezentări sintetice abstracte, și imaginativ-intuitiv, mod

[1] *Daimonion*, p. 21.

[2] și [3] *Idem*, p. 8.

denumit aici „mitic", dar că ambele reprezentări sînt „abreviaturi". Trebuie să recunoaștem că ideea reprezentării sintetice abstracte corespunde unor fapte mai evidente ca altă dată în sistemul contemporan de sesizare a realului. Prin matematizarea ei tot mai avansată, știința operează efectiv și extensiv cu acele simboluri și abreviaturi ce sînt formulele. Însăși ideea reprezentării simbolice e solidară cu un stil de gîndire modern, indiferent de domeniul faptic și de natura mijlocitorului ce servește drept simbol. „În fond la mai mult decît simple simboluri ale realității nu putem ajunge prin nici o metodă", scria Blaga în *Fenomenul originar*. Un corectiv cere doar epitetul „simple"; simbolurile sînt, evident, de o mare complexitate, epitetul rămînînd valabil numai în sensul că se operează o simplificare, o reducere a realului la cîteva relații funcționale, și în sensul că reprezentările (formulă sau imagine) sînt *doar* simboluri. În știință, continuă Blaga în felul său grijuliu de a despica și ordona cele spuse, simbolurile sînt abstracte, reprezentarea naturii e matematic-mecanică, pe cînd gîndirea intuitivă creează simboluri-plăsmuiri, cum ar fi „fenomenul originar", care nu sînt rezultatele unor procese de abstractizare, ci concepute, firește, pe calea analogiei, pornind de la „asemănările ce există între diferite fenomene văzute în experiență" [1]. Ce-l încîntă pe Blaga e îndeosebi dinamismul interior al unor asemenea idei goetheene (spre deosebire de „staticele" idei platoniciene), de pildă, teoria culorilor, prin faptul că Goethe vede în culoare o luptă între lumină și întuneric, e o „concepție de o incontestabilă adîncime poetică și cu

[1] *Fenomenul originar*, p. 19

măreţe perspective de mit“ [1]. A gîndi mitic ar însemna, în ultimă analiză, a aplica procedeul metaforizant unor procese, sau a vedea natura lucrurilor ca izvorînd dintr-un dinamism ascuns şi a le transpune structura într-o desfăşurare, deci a proceda prin fabulaţie sau metafore fabulatorii.

Dar oare nu e abuziv să se numească mit orice fabulaţie, fie şi cu valoare simbolică sau parabolică ?

Blaga s-a ferit de confuzia de care putea fi acuzat, precizînd din nou că gîndirea mitică se deosebeşte de „mitizare“, „întrucît nu-şi personifică plăsmuirile, ci şi le închipuie ca puteri impersonale“ [2]. (Cum ar fi, de pildă, principiul „apolinic“, „dionisiac“, „faustic“ etc.) Cît despre gîndirea mitologică, ea „înseamnă doar a-ţi îmbrăca gîndurile alegoric în haine luate de-a gata din mitologie“. De pildă, Platon gîndea mitic spunînd că „în lumea asta noi vedem numai umbrele unor realităţi superioare din altă lume“, la fel Goethe, vorbind despre „planta originară, în a cărei existenţă credea ca un primitiv în zeii săi părosi şi fantastici“, sau Nietzsche „cînd schiţează geneza culturii greceşti din conflictul celor două puteri : beţie şi vis“ [3]. (Se poate constata iarăşi că admiraţia lui Blaga o suscită îndeosebi fabulaţia mitizantă de natură dramatică : luptă, conflict.)

Însă metaforizarea şi inventarea unor entităţi mitice nu e fantasmagorie, ci pretinde să fie un corespondent al adevărului întrevăzut : gîndirea mitică „e aproape divinaţiune... darul de a ghici intuitiv ascunsurile existenţei, de a le tăl-

[1] *Idem*, p. 18.
[2] *Daimonion*, p. 77.
[3] *Fenomenul originar*, p. 81.

măci fără abstracţiuni, prin icoane şi abreviaţiuni comprimate ale unor mari experienţe" [1].

Într-adevăr, miturile sînt uneori invenţii epice care reprezintă, nu alegoric, ci în simboluri mobile, dinamice, o realitate complexă reprezentată de ştiinţă prin simboluri abstracte, care nu mai spun nimic intuiţiei şi care nu-şi păstrează legătura perceptibilă cu empiria, cu trăirea. Desigur că însăşi mitologia greacă e plină de „icoane şi abreviaţiuni" ale unor experienţe divinatorii. Ne-am putea referi îndeosebi la povestea lui Kronos, născut din Uranos şi Gea — timpul generat de relaţiile dintre cer, sau mişcarea astrelor şi pămînt, şi care-şi mănîncă progenitura (chiar dacă identificarea lui Kronos cu Chronos — timpul — e tardivă şi-şi are origina în speculaţii orfice). Aici gîndirea mitică transpune un proces cosmic într-un fragment de epos, într-o gigantică metaforă, desfăşurată într-o fabulaţie.

E incontestabil că mitul poate transpune în ficţiune chiar şi procese foarte complicate, sesizabile cognitiv-ştiinţific doar printr-o mare putere de abstractizare.

Este aproape inutil să adăugăm că acest fel de reprezentare simbolică strîns adecvată, cu corespondenţe ce se pot urmări pas cu pas, este rară, în genere structura mitului fiind asemănătoare cu a simbolului aluziv, sau a metaforei infinite, care deschide perspective, fără a le epuiza. Prin simbolismul său „imperfect", care-l face ireductibil la un sens unic şi la o formulare noţională, mitul e analog cu metafora şi cu atît mai mult cu metafora fabulatorie. Ca şi aceasta, lasă spiritului o anumită libertate de interpretare, îi permite să întregească sensurile incluse, sau, cum spune Blaga, îi

[1] *Fenomenul originar*, p. 81.

lasă „libertatea de a ghici și de a întregi drumuri ce se pierd în adîncimi de lume". Spiritul nesilit să înainteze pe un făgaș prescris, neîngrădit de parapeturi în ambele părți, care să-l ferească de devieri de pe calea cea dreaptă, mișcîndu-se în voie, resimte „o plăcere incomparabilă", de natură estetică și intelectuală totodată. De fapt, aceste gînduri apar într-un context ușor diferit, unde e vorba de aforism: „Un aforism trăiește, scrie Blaga [1], prin belșugul clar-obscur de gînduri pe care le implică fără a le exprima. O cugetare care nu implică altele multe, neformulate, poate să fie haina de oțel a unei admirabile observații întîmplătoare, poate să fie un îndrăzneț început de sistem sau să oglindească o constatare de natură mai mult sau mai puțin științifică, dar anevoie poate să alcătuiască un veritabil aforism. Întocmai ca o poezie cu farmecul alungat între rînduri, un aforism rezistă și se recomandă mai mult prin ceea ce ascunde decît prin ceea ce spune de-a dreptul. Aforismul e ca un salt intelectual cu curba numai parțial vizibilă. Restul traiectoriei trebuie ghicit... e linia scurtă a stelei căzătoare, care, după drumuri cosmice străbătute fără de a lumina, se aprinde în clipa cînd încetează de a mai fi. Din luminoasa dungă cerească ghicești în rostul stelei căzătoare direcții problematice și obîrșii întunecate."

N-am rezistat plăcerii de a da acest lung și foarte caracteristic citat. Dacă luăm pasajul *stricto sensu*, ca definiție a aforismului, ideea ni se pare doar parțial valabilă, întrucît se limitează prin ea orice formulare aforistică la un anumit gen de aforism (se pot imagina și altele); în schimb, dacă legăm enunțurile cuprinse aici de metaforă, de simbol

[1] *Daimonion*, p. 17—18.

și de mit, ele sînt cu totul potrivite. De altfel, cugetarea e ocazionată de reflecții despre aforismele lui Goethe, deci despre formulări aforistice de un anumit gen, iscate în urma unor demersuri ale gîndirii creatoare de simboluri și arhetipuri.

Că Blaga înțelege prin mit un fel de metaforă desfășurată, oarecum o fabulație parabolică, e coroborat de afirmația expresă cum că mitul e „una din cele mai interesante și invoalte înfloriri ale metaforicului" [1].

Mitul în adevăratul înțeles al cuvîntului presupune însă altceva decît doar o invenție a imaginației. Ca și alte noțiuni folosite de Blaga, cum a fost îndeosebi „dogma", eliminînd unele note constitutive, și anume caracterul de a fi articol de credință și obligativitatea acceptării, în așa fel încît modificarea suferită e aproape o denaturare, noțiunea de mit e întrebuințată și ea oarecum abuziv, într-o accepție care de altfel tinde să se generalizeze.

Vorbim adesea despre idei, reprezentări, sau ansambluri de reprezentări, spunînd că pentru persoana cutare ele sînt un „mit", înțelegînd prin aceasta că acea persoană crede în ele, le investește cu un prestigiu fabulos și face din ele obiectul unor năzuințe. Acest fel de a se exprima presupune o capacitate individuală de „mitizare". Or, în adevăratul înțeles al cuvîntului, mitul nu poate fi personal, particular, privat, neavînd „cele două dimensiuni constitutive ale mitului: exemplaritatea și universalitatea" [2].

---

[1] *Geneza metaforei...*, în *Trilogia culturii*, p. 375.

[2] Cum arată Mircea Eliade, în *Mythes, Rêves, Mystères*, Gallimard, 1953.

Exemplaritate înseamnă asimilarea motivului mitic unei fapte sau întîmplări primordiale, cu valoare de arhetip, și conformarea comportamentului la acea schemă instituită ca normă. Așa cum stabilise încă Lévy-Bruhl, pentru mentalitatea primitivă actele importante ale vieții sînt repetări, în speță în ritualuri, ale unor gesturi paradigmatice, înfăptuite de zei sau eroi. „Ce înseamnă «a trăi» pentru un om aparținînd culturilor tradiționale ? Înainte de toate, a trăi conform unor modele extraumane, conform unor arhetipuri", scrie Mircea Eliade [1]. Iar universalitatea e acceptarea de către o comunitate. Dacă nu e primit „ca dezvăluire a structurii realului, nici ca revelație a unui comportament întemeiat de zei sau de eroi civilizatori", mitul nu e un adevărat mit, sau e un mit degradat, „devine basm sau legendă" [2].

Într-un sens, mitul, așa cum îl înțelege Blaga, e un mit degradat, fiind o invenție poetică personală, chiar dacă i se afirmă valabilitatea ca act de „divinație" a unor raporturi sau procese reale. Pe de altă parte însă, nici una din teoretizările lui Blaga nu are nimic în comun cu acea degradare suferită de noțiunea de mit prin inventarea unor așa-zise mituri cu scopuri mistificatoare. Blaga se ferește de abuzul contrar celui indicat mai sus (al „degradării" suferite prin secularizarea mitului și încorporarea lui unei viziuni doar particulare), abuz la care a dat loc voga noțiunii de mit în contextul reacționar în numele căruia a fost larg popularizată. În acel context i se păstra termenului dimensiunea de universalitate, cel puțin veleitar, cu pretenția ca miturile

[1] Mircea Eliade *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Paris, 1949, p. 139—140.

[2] *Idem, Mythes, Rêves, Mystères*, p. 11.

puse în circulaţie să fie acceptate, fără acoperirea cealaltă : corespondenţa cu o realitate intuită. Pentru Blaga, mitul n-are nimic comun cu „pseudomiturile ticluite în birouri de propagandă şi răspîndite în patru vînturi pe unde electrice şi cu ajutorul megafoanelor“ [1]. Am văzut, în altă ordine de idei, care era atitudinea sa faţă de ele.

Vorbind deci de necesitatea renaşterii mitului, Blaga nu are în vedere nici o clipă utilizarea politică a acestui termen. Cu toată conştiinţa profundă a etnicităţii felului său de a fi şi a gîndi, cu toată aderenţa afectivă la manifestările specificului naţional, nu se poate susţine că Blaga l-ar fi „mitizat“ decît într-un sens larg şi superior, considerînd ca „o erezie cu urmări imediate uneori aproape caraghioase“ tendinţa de a crea cu tot dinadinsul o artă şi o literatură de un accentuat caracter naţional, tendinţă faţă de care ia poziţie polemic, cu accente incisive, spunînd că ea se răspîndeşte în „conştiinţa de o labilitate intermitentă a unora dintre artiştii noştri“ [2]. „O operă de artă nu devine «naţională» prin faptul atît de uşor şi de conştient ticluit că încheagă în sine un cît mai mare număr de elemente etnografice ; o operă de artă e «naţională» prin ritmul ei lăuntric, prin felul cum tîlcuieşte o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viaţă...“ Ea poate fi deci naţională „chiar fără de a cuprinde în zalele ei nici un singur element etnografic... Naţionalitatea unei opere... nu se obţine prin utilizarea conştientă şi programatică a unor elemente... etnografice“, ea „nu trebuie căutată“, ci trebuie să

[1] *Despre plenitudinea istorică*, în *Gînd românesc*, 1—6, 1939.
[2] *Etnografie şi artă*, în *Ferestre colorate*, p. 98 şi următoarele.

existe în mod firesc ; „printr-un accent adăugat conștient nu se obține decît o diminuare a efectului dorit".

Aceste adevăruri simple, dacă vrem, dar de o justețe ce dovedește o bună cumpănă a înțelepciunii, ne arată că Blaga se străduiește mai degrabă să demistifice cultul specificului național instituit ca normă și mitizat, decît să bată în struna diverselor mistici naționale și, mai ales, rasiale. Că el însuși mitizează într-o măsură spiritualitatea tradițiilor autohtone nu vine în contradicție cu luciditatea sa cu privire la falsa autenticitate națională. Mitizarea „mioriticului" este pentru el o nevoie interioară profundă și nu decurge numai dintr-un sentiment firesc de apartenență, dar și dintr-un fel de a fi structural, cum vom încerca să arătăm.

S-a spus că mitizarea mioriticului e, pînă la un punct, „automistificare" ; elogiul satului fiind mai mult elogiul satului „ideal", adică al unei vieți rurale conforme cu „ideea" de sat [1] și de viață rurală. Dar această „idee", afară de cazul că am fi platonicieni și am acorda ideii o realitate de sine stătătoare și o preexistență față de fenomenul așa cum se prezintă, ce e alta decît o noțiune căreia îi corespunde o realitate empirică, unde notele ei constitutive sînt amestecate cu altele, pe cînd în „idee" ele se găsesc abstrase din amestec. Conceptul de realitate rurală este în „puritatea" lui diferit de realitatea rurală în „imperfecția" sa față de cea ideală, dar e constituit din trăsăturile discernabile empiric. (Chiar și după Kant, „o idee nu e altceva decît un concept despre o perfecțiune ce nu există în experiență".) Toată distincția dintre descrierea mioriticului ca stil de viață și

[1] Cum avea să explice Blaga însuși în *Saeculum*, sept.-oct. 1943 : *Despre permanența preistoriei.*

mod de gîndire, de o parte, și realitatea sătească concretă în complexitatea ei, pe de alta !, devine irelevantă dacă — acceptînd desigur ca bază de discuție că Blaga întreprinde nu un studiu sociologic pornind de la acumularea tuturor datelor observabile, spre a se ridica treptat la o generalizare procedînd inductiv [2] — ținem seamă de faptul că încercarea sa de morfologie culturală nu tinde să fie o „explicație", ci doar organizarea unor intuiții. Poate fi foarte adevărat, de pildă, că „nu există ceva mai rațional, mai regulat, mai armonios potrivit cu împrejurările geografice... decît așezarea satelor noastre" [3], dar asta nu împiedică un poet să constate ritmicitatea așezărilor, și cu atît mai puțin ca „intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor" să-i apară „ca niște silabe neaccentuate" în poezie. Imaginea surprinde un fapt, explicabil sau nu prin justa utilizare a spațiului, de vreme ce alți locuitori, chiar a unor regiuni la fel de deluroase, își pot dispune casele altfel, în rînduri strînse, de pildă (ceea ce iarăși comportă explicații sociologice, geografice sau istorice, care nu explică totul fără rest) ; faptul rămîne interpretabil sub aspectul său estetic-stilistic, ca factor revelator de tendințe și atitudini profunde, ireductibile fără rest la cauze și la scopuri practice. Dacă se poate susține pe drept cuvînt că factorii „abisali" descriși

[1] Subiect întors pe toate fețele în mai toate exegezele operei lui Blaga, de la primele pînă la cele mai recente, așa că nu mai facem trimiterile la fiecare în parte.

[2] Cum a arătat prof. H. H. Stahl, în *O discuție de filozofie și sociologia culturii*, în revista *Sociologie românească*, nr. 11—12, 1937 și 1—3, 1938.

[3] *Ibidem.*

de Blaga nu sînt „explicații" în sensul că rămîn neexplicați la rîndul lor prin determinante, e tot atît de justificat să spunem că nici analiza sociologică nu lămurește de ce anumite condiții de viață dau naștere uneori unui anumit stil de manifestare, alteori altuia. Mai mult temei decît unor intuiții poetice și unor metaforizări nu-i putem acorda și nu-i putem pretinde filozofiei stilului și analizei stilurilor.

Reflecția lui Blaga despre stil și stilurile de artă e de o mare pătrundere, îndeosebi în intuițiile primordiale, mult mai mult decît în sistemul prea elaborat care constituie grosul *Trilogiei culturii*. Și aici e valabil ceea ce am spus în legătură cu filozofia cunoașterii : nu sistemul, ci punctele de pornire în intuiție sînt mai interesante, fiind totodată mai revelatoare cu privire la personalitatea gînditorului. Rămîne legitimă întrebarea dacă factorii abisali intuiți sînt într-adevăr cei esențiali și dacă suma lor se acoperă cu totalitatea celor ce pot fi găsiți în realitatea stilistică dată. Dar nu răspunsul la aceste întrebări e scopul dezvoltărilor noastre. În legătură cu mitizarea viziunii rurale românești, dincolo de constatarea că atît cultura minoră concepută ca creație în zodia copilăriei, cît și propria copilărie sînt ambele cuprinse sub aceeași aureolă [1], se impune alta : că se produce o amalgamare între elemente de mit popular (de pildă, motive ca „Isus-pămîntul", „grîul cristoforic", „cerul megieș") și viziunea poetului. Fără a exagera spunînd că Blaga „împrumută" poporului vederile sale, de vreme ce găsește suficiente date în folclor pentru a-și simți viziunea adînc înrădăcinată în cea strămoșească, și fără a cădea în entuziasmul care mai mult confundă decît distinge și în

[1] Idee subliniată îndeosebi de D. Micu, *Op. cit.*, p. 61—64.

virtutea căruia Blaga devine expresia personificată a geniului popular românesc [1], se poate susţine că atitudinea interioară a poetului e profund şi autentic solidară cu anumite constante ale spiritului etnic (cum am încercat să arătăm şi în capitole anterioare), în măsura în care orice determinare a acestuia din urmă nu e caducă prin existenţa sa dată în desfăşurare istorică. Iată alte amalgamări, care nu sînt totuşi substituiri : perspectiva „sofianică" comportă o sacralizare a naturii, totul e văzut sub semnul organicităţii — ceea ce nu exclude stilizarea spre abstract (atestată de motivele geometrice ale decoraţiei) — şi într-o perspectivă cosmică.

Înrudirea dintre concepţiile filozofului şi felul de a gîndi al ţăranului român poate fi urmărită pînă la un punct şi se poate afirma că există o corespondenţă între tabuizarea „misterelor" şi ceea ce s-a numit „agnosticismul înţelegător" al poporului [2]. Dar dincolo de convergenţa congenitală cu spiritul etnic, mai constatăm la Blaga, dacă nu o conformare voită la acesta, pe care am văzut că o repudiază ca inautentică, o tindere spre o conformitate interioară cu el, atitudine greu de precizat altfel decît spunînd că pentru el elementele mentalităţii ancestrale sînt arhetipuri. Astfel, dincolo de le-

[1] Aceasta e poziţia lui Vasile Băncilă, în *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, 1938, susţinută cu o consecvenţă absolută şi o admiraţie fără rezerve. Identificarea totală a mesajului poetic şi filozofic cu spiritul etnic, dincolo de afirmarea excesivă a acestuia, include vederi valoroase, dar în loc să fie apologia intenţionată a gînditorului, îi reduce *ipso facto* originalitatea.

[2] V. Băncilă, *Op. cit.*, p. 75. Făcînd abstracţie de accentuarea lui apologetic-entuziastă, caracterul reprezentativ al lui Blaga e indubitabil şi general acceptat. Înrudirea poeziei sale cu creaţia folclorică a fost înzestrată cu atributele esenţialităţii şi de poetul Ion Pilat.

gătura sa organică şi afectivă cu comunitatea naţională, ţesăturile fundamentale ale gîndirii lui Blaga pot fi privite şi sub aspectul înrudirii lor cu mentalitatea arhaică în genere, evident, şi prin forţa lucrurilor, rurală [1].

După ce am precizat astfel ce *nu* este „miticul" în concepţia lui Blaga, dezbărînd cuvîntul de orice accepţiune ce l-a legat la un moment dat de implicaţii ideologice reacţionare, şi am deslușit — în creaţia sa poetică şi în tratarea temelor asupra cărora poetul şi gînditorul a zăbovit îndelung, exercitîndu-şi în dese reveniri capacitatea teoretizantă — modul său de a proceda, putem determina mai îndeaproape structura „gîndirii mitice" blagiene.

Dacă ţinem seamă de definiţia mitului dată de caracterele lui constitutive, exemplaritatea şi acceptarea generală, deci de faptul că prin definiţie mitul nu poate fi invenţie personală, afirmaţia „născocesc mituri" ni se va părea o absurditate, afară de cazul în care acceptăm să înţelegem prin mit pur şi simplu o fabulaţie simbolică sau parabolică, adică mijloc de exprimare a unei gîndiri poetice personale. Teoretizările lui Blaga, am văzut, tind să mijlocească acest sens. Dar şi aici, în fapt, Blaga merge mai departe decît în teorie. Gîndirea sa are mai multe contingenţe cu mitul ca formă de gîndire arhaică decît numai asemănarea cu el ca proces de fabulaţie.

[1] Discutînd exegeza lui V. Băncilă, Ov. S. Crohmălniceanu observă foarte exact: „Dacă nu le legăm neapărat de o optică specială a poporului nostru, ci de mentalitatea primitivă rurală în genere, aceste observaţii nu sînt lipsite cu totul de sens" (se referă la opinia că ideile lui Blaga sînt [într-o oarecare măsură, adăugăm] expresia sublimată a felului de a gîndi al ţăranului român).

Împrumutînd calea pe care o ia gîndirea mitică spre a construi reprezentări ale lumii, el reface demersurile acestei gîndiri. E o imitație, o mimare, nu inconștientă, desigur, de vreme ce reflecția poartă de atîtea ori asupra modului de a proceda în creația mitică, dar involuntară și constrictivă, ca orice comportament dictat, „programat", de o trăsătură congenitală, de un fel de a fi. Gîndirea lui Blaga nu e numai „mitizantă" — în sensul că inventează fabulații care seamănă cu miturile —, dar și „mitică", în sensul că e cel puțin asemănătoare cu modul de gîndire generator de mituri. Comportamentul său mental atestă o participare la o anumită *„forma mentis"* proprie culturilor de tip arhaic.

Este de o evidență orbitoare că Blaga păstrează în țesătura sa intimă anumite tipare ale mentalității arhaice în care se mulează gîndirea sa, în timp ce intelectul său, funcționînd după normele gîndirii celei mai evoluate, își desfășoară potențele ieșite din comun ; pe acestea din urmă le folosește în încercări repetate de a le justifica pe cele dintîi.

„Gîndirea arhaică e o gîndire totalizantă", scrie Lévy Strauss, într-o scurtă însumare a rezultatelor cercetării celei mai recente [1]. Pentru a ne convinge de prezența tendinței totalizante la Blaga, mai ales în filozofia culturii (în poezie e și mai evidentă, dar acolo nu e ceva neobișnuit), ajunge să ne gîndim cît de frecvent se întîmplă să stabilească un paralelism între două fenomene pe temeiul unor puncte de contact, ca apoi acestea să ia proporții, pînă ce corespondențele parțiale apar ca analogii de ansamblu, iar la rîndul ei, analogia e lărgită și i se substituie o cvasiidentificare a

[1] *Science et Synthèse*, p. 95.

faptelor analoage ; alteori, gîndul aleargă spre afirmaţii concluzive, care sînt extrapolări de aceeaşi structură ca figura de stil *pars pro toto.* Acestui mod de a raţiona îi aparţine în mare măsură şi imaginea de ansamblu pe care Blaga şi-o formează despre spiritul rural românesc.

Este profund semnificativ că modul de existenţă slăvit (ca „mioritic" şi „anistoric") e arhaic, deci un mod de existenţă care este el însuşi mitizant, mai mult : existenţă întru zodia mitului. El devine un model de comportament. Gîndirea lui Blaga e „mitică" şi prin tendinţa, poate şi general umană, dar pronunţată în mentalitatea arhaică, de a atribui unui comportament o valoare paradigmatică. Nu pe planul etic, ci ca regulă existenţială, pentru omul tradiţional, imitaţia unui model arhetipic e o „reactualizare a momentului mitic în care arhetipul a fost revelat prima dată", scrie Mircea Eliade. „În momentele importante ale vieţii, timpul profan e abolit şi omul proiectat într-un timp mitic prin ritualuri care repetă actul arhetipic." [1] Ceremonialele „suspendă curgerea timpului profan, durata şi proiectează pe cel care le celebrează în *illo tempore*" [2], în acel timp mitic, al originilor, în care un zeu sau un erou a instituit prin fapta sa un model de urmat. Prin repetarea actului arhetipic, gestul devine acţiune sacră, ritual şi cîştigă o pondere ontică. Repetarea gesturilor inaugurate în „acel timp", într-un odinioară în afară de timp, prezidă în mentalitatea arhaică la toate actele fundamentale ale existenţei. „Gestul nu capătă sens şi *realitate* decît în măsura în care reface

[1] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Eternel Retour,* cap. *Les Mythes et l'histoire.*

[2] *Op. cit.,* p. 119.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I T E R E

o acţiune primordială", în care „repetă deliberat actele instituite *ab origine* de zei de eroi sau de strămoşi" [1].

Proslăvirea anistoricităţii este de interpretat, prin urmare, ca decurgînd din situarea în acelaşi orizont spiritual cu predecesorii, care nu au trăit numai în afara istoriei, dar au şi găsit justificarea şi consacrarea actelor esenţiale ale vieţii în originea lor anistorică. Un corolar oarecum al recursului la obîrşii e „transformarea înaintaşilor defuncţi în «strămoşi»". [2] „Model" este comportamentul — sau atitudinea interioară — strămoşilor, care la rîndul lor au ca modele de comportament acte mitice.

Căci epoca extratemporală este ea însăşi un mit, acel al existenţei primordiale, edenice, a epocii de aur. „Paradisul pierdut", a cărui nostalgie e exprimată în poezia lui Blaga şi a atîtor poeţi din toate epocile şi de pe toate meridianele, departe de a fi un element doar al tradiţiei iudeo-creştine, se regăseşte, cum se ştie, în mai toate credinţele culturilor arhaice. Înainte de amploarea luată de studiile etnografice, europeanul modern care a făurit legenda vieţii paradisiace a „primitivului" a putut constata cu surprindere că şi „sălbaticul" la rîndul lui poseda legenda unei vieţi edenice, situată în negurile trecutului mitic. Se poate vedea o analogie în această căutare a omului civilizat modern printre triburile primitive a unei existenţe paradiziace cu modul lui Blaga de a investi existenţa rurală cu valori mitice — fiindcă idealizarea vieţii săteşti întrece prin semnificaţiile ei simpla şi banala iluzie că odinioară, în copilărie, în tinereţe, sau într-o epocă oarecare, totul era

[1] *Op. cit.*, p .19.
[2] *Idem*, p. 78.

„altfel". Dincolo de iluzia obișnuită că datele existenței sînt altele într-un mediu îndepărtat, exotic sau ancestral, dincolo de aureolarea mediului copilăriei, mitizarea satului exprimă nostalgia unei stări primordiale, de plenitudine, de dăinuire a legăturilor sacrale între om și fire.

Recursul la timpul originar nu e numai nostalgic, el are și o funcție escatologică : pentru omul arhaic, rememorarea e reactualizare. Prin repetarea rituală a actului mitic, se reactualizează acel „odinioară" care e un timp al existenței plenare. Prin reactualizare se tinde spre regăsirea plenitudinii inițiale. Ritualul, pentru creștin, de altfel, ca și pentru primitiv, nu e „comemorare", ci reactualizarea unui mister ; în sacrificiul liturgic, pentru credincios, Isus moare și învie de fiecare dată. Astfel și creștinul „abolește timpul profan și-l integrează unui timp sacru primordial" [1].

Devine astfel limpede de ce valoarea atribuită anistoricității ține de gîndirea mitică : găsind în „acel timp" forme arhetipice (așa cum „imitația lui Christ" e modelul spre care tinde virtual credinciosul creștin), se instaurează totodată aici, acum, un moment de timp mitic. Adîncirea în viața extratemporală — prin participare la fire, recursul la „surse", „rădăcini", prin comunicare cu „norodul spălat de ape sub pietre", deschide „împărăția mumelor", a fenomenelor originare și arhetipice. Se mimează astfel participarea la real a omului arhaic. Dar mimarea e reactualizare. Așa cum povestitorul arhaic reactualizează mitul prin simplul act de a-l recita, tot așa „imitînd", mimînd gîndirea mitică, se procedează ca în mit. Se poate spune deci că însăși re-

[1] Mircea Eliade, *Mythes, Rêves, Mystères*, p. 27.

petarea demersurilor gîndirii mitice — recursul la un timp în afară de timp, acceptarea gîndirii arhaice ca arhetip de reactualizat — este *ipso facto* gîndire mitică.

Caracteristic în sistemele de gîndire arhaică e că prin abolirea timpului real în acel recurs la origini se manifestă o intenţie antiistorică : refuzul omului arhaic de a se accepta ca fiinţă istorică... refuzul de a acorda valoare evenimentelor... fără model arhetipal..." [1] Astfel omul arhaic trăieşte în acel prezent continuu de care vorbeşte şi Blaga în legătură cu civilizaţia rurală anistorică.

Între proslăvirea anistoricităţii şi afirmarea istoriei ca „mod de fiinţare major" al omului, pare să existe o contradicţie de neîmpăcat, interpretabilă ca o falie adîncă, ce separă o *forma mentis,* la care Blaga participă prin fibre intime, şi mentalitatea modernă, de care ţine în aceeaşi măsură ; altfel spus, între poetul şi intelectualul Blaga. Dar şi în gîndirea arhaică, recursul la un timp originar mitic şi proiectarea în viitor a voliţiunilor sînt complementare (indiferent dacă e vorba de o viziune soteriologică sau de o instaurare în istoria reală, pămînteană, a „viitorului de aur"). Reactualizarea timpului primordial e totodată un nou început, ea are funcţia de a opera un reviriment în existenţă, iar în viziunile de apocalips spaima de sfîrşitul lumii — motiv mitic la fel de răspîndit ca acel al stării edenice — se însoţeşte cu credinţa că acest sfîrşit nu e niciodată definitiv. El e urmat de o nouă creaţie, a unei lumi regenerate, mitul distrugerii şi al recreării periodice făcînd parte din

[1] *Le Mythe de l'Eternel Retour,* p. 128.

viziunea ciclică a timpului[1]. Știm că Blaga își afirmă în repetate rînduri credința într-un nou ev al spiritualității integratoare. Mitul noului început nu putea lipsi din poezia sa ca motiv de inspirație : Inima îi strigă că „peste veacuri lungi și goale și pustii, / cînd Dumnezeu se va-ndemna / să fac-o altă lume / și-o omenire / din neamuri mari de zei, / Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei / pe noul Adam". Și după amurgul zeilor, „fiicele noastre îl vor naște pe Dumnezeu". Mitul noului început rămîne de altfel o componentă esențială a mitologiei omului modern.

Astfel, cultul strămoșilor și recursul la modul lor de existență, care la rîndul lui e un continuu recurs la arhetipuri de comportament dintr-un timp mitic, sînt strîns unite cu o viziune escatologică : prin suspendarea timpului

[1] Mircea Eliade stabilește că recursul la un timp mitic e legat de o concepție ciclică a timpului, la popoarele primitive, ca și la induși. Reintegrarea plenitudinii inițiale e un nou început, regăsirea unui „prezent care nu conține nici o urmă de istorie" și în care „se recuperează energiile intacte" din momentul cosmogonic. La o mulțime de popoare recitarea legendelor cosmogonice are un rol terapeutic : „în mod simbolic, bolnavul revine în urmă, devine contemporanul creației, retrăiește deci starea de plenitudine inițială. Nu se *repară* un organism uzat, ci se *refăce ;* bolnavul trebuie să se nască din nou... reamintindu-și episoadele mitului, retrăindu-le și devenind contemporanul lor." (*Mythes, Rêves, Mystères*, p. 49.)

Extrem de interesante sînt apropierile întreprinse aici (p. 55—56) între anamneza primitivului, cea platoniciană și psihoterapia freudistă, în care principalul mijloc de vindecare e rememorarea unor „evenimente primordiale", traume rămase subconștiente, din prima copilărie sau chiar din viața intrauterină. Apropierea, cel puțin tulburătoare, e adînc semnificativă ca una din numeroasele manifestări prin care gîndirea modernă se reîntîlnește cu moduri de gîndire arhaice.

practicată astfel, se satisface o nevoie profundă a omului arhaic, aceea de regenare a timpului. Regresul la origini atemporale, ca şi descinderea în împărăţia mumelor pentru Goethe, are un cu totul alt sens decît cel de refuz al viitorului, e necesitatea de a restabili existenţa în plenitudinea ei originară.

Starea de prezent continuu (vieţuirea în anistorie) nu e nici ea paradiziacă, în sensul că ar fi o stare de inocenţă. Primitivul nu se simte mereu inocent şi caută să regăsească nevinovăţia prin practici magice periodice, aşa cum omul religios se purifică prin mărturisirea periodică a păcatelor, căci numai animalul e cu adevărat inocent, cum spunea şi Hegel. „Oare putem vedea în această tendinţă spre purificare o nostalgie a paradisului pierdut al animalităţii ?", se întreabă Mircea Eliade [1]. Sau „dorinţa sa de a nu avea memorie, de a nu înregistra timpul" e o „sete a primitivului de ontic, voinţa sa de a fi, aşa cum *sînt* fiinţele arhetipice, ale căror gesturi le reproduce neîncetat" [2]. Or, somnul abolitor al conştiinţei e dorit ca reintegrare în viaţa vegetativă, contopire cu firea în care am deslusit de fapt dorinţa de participare la fiinţă, deci aceeaşi sete de ontic.

Dorul fiinţării depline, care e, fără îndoială, o constantă umană, e mai fără ocoluri afirmată în mentalitatea arhaică, şi am văzut că la Blaga e un dat primordial al atitudinii sale interioare. Dar participarea la fiinţă e *ipso facto* participare la sacralitate, realul fiind în întregime şi prin excelenţă sacru. Pentru mentalitatea arhaică, „realitatea se

[1] şi [2] *Le Mythe de l'eternel Retour*, p. 136 ; „Ontologia şi onticul sînt unica obsesie a omului arhaic", în *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, p. 26.

manifestă ca forţă, eficacitate şi durată. Prin urmare, realul e prin excelenţă sacru, căci numai acesta *este* într-un mod absolut, acţionează eficace şi dă durată lucrurilor". În stadiul arhaic al culturii, „fiinţa se confundă cu sacrul" [1] întocmai ca pentru Blaga. Sacralitatea realului e prin urmare strîns legată de gîndirea arhaică, de vreme ce realitatea îşi cîştigă fiinţarea adevărată absolută, prin principiul sacru care o face să *fie* şi să dureze. Invers : degradarea mitului e solidară cu desacralizarea lumii. E sindromul „crizei" generatoare de viziuni apocaliptice, unite cu necesitatea reînnoirii totale, a regenerării : a unei noi generări.

Din această privire sumară asupra cîtorva caracteristici ale gîndirii arhaice — setea de ontic, sacralizarea firii, comportament conform cu acţiuni paradigmatice săvîrşite într-un timp mitic, existenţă anistorică, concepţia ciclică a istoriei, solidară cu viziunea unor cataclisme sau cel puţin crepuscule urmate de renaşteri, de re-creare a lumii, tendinţa spre formulare mitică a reprezentării lumii —, se desprinde, credem, că gîndirea lui Blaga e înrudită cu ea mai adînc decît doar prin fabulaţia mitizantă. Cu totul semnificativ în această privinţă e că expunerea teoriei mentalităţii primitive după Lévy-Bruhl şi după Cassirer e urmată de expunerea unor vederi proprii : iarăşi în acord cu concepţii recente (azi), Blaga neagă că ar exista o gîndire prelogică diferită de a noastră, deosebirile constînd în „elemente fundamentale de conţinut", adică în „idei magice", acestea au „o înfăţişare paradoxală numai pentru omul civilizat", care încearcă să le transpună în concepte şi să le confrunte cu realitatea

[1] *Op. cit.*, p. 29 şi 12.

empirică și experimentală [1]. Astfel Blaga încearcă să înlăture gîndul său propriu că în structura postulatelor antinomice preconizate s-ar putea distinge „o invazie în metafizică a gîndirii arhaice". Totuși legăturile dintre gîndirea sa și mentalitatea arhaică apar ca profund organice, tiparele sale mentale, sau, cu un cuvînt îndrăgit azi, structurile în care gîndește Blaga, sînt în linii mari asemănătoare cu cele arhaice. Pe de altă parte, prin multiple trăsături și tendințe, Blaga ne apare azi din nou foarte „modern". Cele două afirmații nu sînt de altfel în contradicție. S-ar putea invoca în sprijinul ultimei afirmații sincretismul pronunțat al culturii moderne în urma cunoașterii mai aprofundate și asimilării unor culturi (a unor forme de artă mai ales) ce corespund altor scheme mentale decît cele clasice europene, sau s-ar putea arăta că gîndirea mitică își reafirmă potențele prin Goethe, mai mult sau mai puțin solitar în această privință, prin Nietzsche, cu ecouri mai puternice ; gîndirea acestuia, privită independent de aplicările ei ideologice abuzive, e expresia însăși a desacralizării — „moartea zeilor" — și a nevoii de regenerare, mai ales fiindcă dă glas, prin profeția supraomului, mitului modern al unei noi mutații. Toate apropierile și înrudirile lui Blaga cu spirite reprezentative și cu tendințe ale epocii, cum a fost expresionismul (care prezintă aceeași îmbinare între viziunea apocaliptică și cea profetică de care am vorbit) nu trag însă atît la cîntar, cît atitudinea lui Blaga însuși — dacă o examinăm cu atenție — față de acele tipare mentale și moduri de gîndire : le afirmă printr-o opțiune izvorîtă din datele sale congenitale și totodată trăiește cu acuitate criza exis-

[1] Capitolul *Gîndire prelogică și dogma,* din *Eonul dogmatic.*

tențială modernă, în care se pune din nou sub semnul întrebării situarea omului în lume.

Există la Blaga și în privința atitudinii sale față de mit o anumită ambiguitate. Ea provine din mefiența omului modern, a cărei expresie se concretizează în relativizarea adevărului, în istorism. Un întreg complex atitudinal, pe care Blaga îl exprimă în tinerețe, spunînd : crezul zilelor noastre nu începe cu „cred", nici cu „nu cred", ci cu „vreau să cred", sau, vorbind de tragismul timpului nostru : „Ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea". Tradițiile slăvite, singura lumină într-o epocă întunecoasă, sînt doar lumina fosforescentă a „putregaiului". Istorismul modern e privit critic, fiind o relativizare a adevărului, în același timp în care, prin toată concepția despre stilurile ce-și imprimă pecetea pînă și gîndirii, se relativizează orice filozofie, ca rezultat al unei „atitudini" în fața vieții și lumii.

Concluzia unor reflexii despre *Știință și creație* e că rolul factorilor stilistici e enorm chiar atunci cînd e vorba numai de observarea fenomenelor, aceasta fiind în genere „îmbibată de o teorie prealabilă". Însăși observarea se face dintr-un unghi de vedere dat de o concepție, deci e condiționată de „factori stilistici" [1]. Deci știința se relativizează de asemenea. „Vederile metafizice ale spiritualismului sau ale materialismului sînt mituri, și mit este și cutare ipoteză a științei moderne." De ce se pot considera teoriile științifice ca mituri ? Pentru că (așa cum decurge și din concepția lui Blaga) o teorie e o anumită reprezentare a unei realități : prin simbolismul cifrelor, prin scheme re-

[1] *Trilogia valorilor*, p. 147.

lațională, prin structuri sau raporturi funcționale, sau de orice alt fel. Atunci însă cînd se pierde din vedere că avem de-a face cu o reprezentare și se postulează identitatea ontologică a reprezentării cu reprezentatul, se postulează într-adevăr o teză metafizică, o substanțializare a reprezentării. Acuzația adusă științei că teoriile ei sînt mituri pornește așadar din refuzul „substanțializării", deci dintr-o atitudine modernă, critică, relativistă.

Adevărata credință în mit nu problematizează, firește, concordanța dintre reprezentare și obiect ; gîndirea mitică se caracterizează [1] prin lipsa examenului critic al imaginilor făurite despre lume, prin nedelimitare între aparență și realitate, prin căutarea unor intenții bune sau rele („demonice"), deci prin ipostazierea forțelor naturii, sau materializarea unor conținuturi intelectuale, prin credință în puterea magică a riturilor. Dar în momentul în care gîndirea devine conștientă de procesul mitizant, ea devine critică față de mit și caută să-l justifice, substituindu-i sensuri, îi atribuie o valoare simbolică, îl consideră deci o „reprezentare" posibilă, între altele, a realului. Se face, prin urmare, calea întoarsă, de la reprezentarea mitică la realitatea care i-a dat naștere. E momentul de intervenție a rațiunii, adică de fapt a „desacralizării", cel puțin incipiente, a mitului și a lumii.

[1] Cum arăta Ernst Cassirer, în *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923—1924, lucrare pe care Blaga a cunoscut-o, fără îndoială, temeinic, referindu-se la ea în capitolul *Gîndirea prelogică și dogma* din *Eonul dogmatic*, mai ales partea a doua, intitulată *Das mythische Denken*, în care filozoful școlii de la Marburg analizează logica internă a gîndirii mitice.

E prima înserare a logosului în mythos. Aceasta se petrece de timpuriu în gîndirea elenă[1], încă din secolul al VII-lea și al VI-lea, în special prin speculațiile orfice[2]. Apoi se caută îndărătul povestirii mitice un gînd ascuns, ce trebuie găsit luînd vorbele la figurat. Mitul „spune altceva" („allegorei" înseamnă: a spune altceva), decît spune, e deci interpretat ca alegorie: el propune oarecum o ghicitoare ce trebuie dezlegată, sau exprimă, ca fabulistul, o învățătură, care se cere înțeleasă. Interpretarea alegorică se întemeiază pe convingerea că mitul a fost creat cîndva ca „personificări și fabulații corespunzătoare unor realități date, și că nu era nevoie decît să te întorci, cum s-ar zice, pe drumul urmat spre mit, pentru a ajunge la punctul de pornire din realitate"[3]. Apoi, interpretarea raționalistă nu mai vede în mit decît un proces istoric devenit legendar, în așa fel, încît, excluzînd elementele miraculoase, rămîn fapte petrecute cîndva. Iată momentul elenist, așa de frumos descris în *Eonul dogmatic*, momentul cînd simbolul se convertește în „sens", „viziunea în idee", „trăirea imediată" în „abstract"; e stadiul final al procesului care în stadiul său incipient e un joc al analogiilor în virtutea căruia simbolurile mitologice se reduc la concepte ipostaziate.

[1] Cum arată W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos, Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, 1940.

[2] De pildă, speculațiile despre Chronos, inexistent încă la Hesiod, e la orfici tatăl haosului și al „oului cosmic", deci al tuturor lucrurilor, își devoră progenitura etc.; pentru Kritias (sec. V), el e doar o „realitate metaforică", iar pentru Antifon, doar o „idee umană" (cf. *Op. cit.*, p. 163 și 412).

[3] *Op. cit.*, p. 126—127.

În mitologia greacă și-n istoria receptării mitului de-a lungul secolelor culturii grecești devine cu totul evident că „mythos" și „logos", cei doi poli între care oscilează gîndirea („primul creează imaginativ și involuntar, din subconștient, al doilea e principiul analizei și sintezei, procedînd conceptual") cu tot antagonismul lor, nu se exclud.

În primul rînd, ele se întrepătrund foarte de timpuriu. Din lumea zeilor homerici lipsesc elementele de credință totemistă și fetișistă, divinitățile înseși sînt înfățișate în așa fel încît sacralitatea lor e diminuată de accente parodistice și de o anumită frivolitate, mult comentată ; trăsături raționaliste se pot deslușì în faptul că anumite figuri mitologice care apar ca ipostazieri ale unor forțe ale naturii sînt supraordonate zeilor olimpici ; de Moira, puterea inexorabilă a destinului, trebuie să asculte și Zeus, iar Eriniile intervin spre a restabili ordinea firească abolită momentan de minuni săvîrșite de divinități [1] ; înclinarea spre abstractizare se arată și în folosirea frecventă a unor circumscrieri ale puterilor divine fără pomenirea expresă a numelui zeităților, apoi în întrebuințarea denumirilor lor în metonimii („Hephaistos", pentru „foc", „Ares", pentru „luptă" sau „combativitate" etc.). În teogonia lui Hesiod, care este de fapt o cosmogonie : la început a fost haosul din care purced puterile obscure ce generează puterile luminii, abia pe urmă Uranos și Geia dau naștere neamului de zei, factorul determinant al acestor genealogii, Erosul, e mai mult un principiu vital decît o zeitate [2], și conceptele ipostaziate abundă (Lethe, Ate, Dike etc.).

[1] Nestle, *Op. cit.*, p. 23, 26, 27.
[2] *Op. cit.*, pag. 46—47.

E incontestabil că, din clipa în care se afirmă prima pretenție de interpretare simbolică a mitului, intervine un început de examen critic al credințelor, și spiritul uman pornește la drum spre a trece din zodia mitului în cea a rațiunii. Că această evoluție e o lege a dezvoltării culturilor, un progres ce merge mînă-n mînă cu secularizarea mitului și desacralizarea lumii, precum și cu surparea progresivă și în cele din urmă revoluționarea instituțiilor necesarmente conservatoare, poate fi urmărit în istoria fiecărei culturi ; e triumful Logosului asupra gîndirii mitice, depășirea stadiului de copilărie sau imaturitate, cum spune Kant, trecerea la o fază superioară de evoluție, la cea de maturitate spirituală, pînă ce se produce acea secătuire ce face dorită o reîntoarcere la surse. Admițînd că mitul e o reprezentare voalată a realității surprinse cu antene de poet, spiritul uman încearcă să pătrundă vălul și obscuritățile, și a identificat din totdeauna Logosul (în multiplele sale accepții, de rațiune, concept, idee, cuvînt, discurs, deci discursivitate și chiar istorie, așa cum îl găsim la Platon) cu „luminile".

Prin definiție, gîndirea mitică (ca și cunoașterea poetică metaforizantă, ca mod de cunoaștere clar-obscură) exclude satisfacția deplină a năzuinții cognitive. În pofida „presimțirii", a sesizării simbolic-aluzive și participării, prin tot restul „traiectoriei" gîndului ce rămîne de completat, prin tot ce adecvarea parțială dintre simbol și simbolizat lasă pe dinafară, mitului și tipului de cunoaștere mitică nu-i poate reveni integral funcția cognitivă.

Imprecizia dezvoltărilor lui Blaga din aceste domenii de cugetare constă în aceea că ne obligă să luăm *ad litteram* asimilarea creațiilor mitice cu construcțiile reprezentării in-

telectuale. Rămînînd la formularea o dată folosită, că mitul poate fi uneori o imagine a realului de o frapantă corespondenţă cu reprezentarea teoretică, am putea spune că Blaga evită să tragă o concluzie generală din această premisă — care, de altfel, e o propoziţie particulară —, prin aceea că nu pierde din vedere necoincidenţa ontologică dintre reprezentare şi reprezentat (nici în simbolismul mitic, nici în cel ştiinţific). Lăsînd deci reprezentării marja ei de aproximaţie — lucru care rămîne neaccentuat, pe cînd contrarul : valoarea acordată reprezentării mitice e adesea reliefat şi repetat din motive polemice (într-o polemică nu cu vreo persoană, ci cu o mentalitate şi o epocă) —, nu absolutizează rezultatele gîndirii mitice, sau nu le „substanţializează". Prin însuşi faptul că invenţiile gîndirii mitice sînt date ca atare şi denumite „plăsmuiri" şi „mituri", prin conştiinţa însăşi că sînt „făurite", Blaga reinstaurează spiritul critic în drepturile sale. Dar am văzut că Mythos şi Logos îşi împrumută unul altuia căile şi metodele.

Dacă facem abstracţie de accentele de preferinţă ale lui Blaga, mai apăsate decît ar fi fost necesar pentru o exprimare *sine ira et studio* a gîndului său, accente întărite din nevoia de a restabili acel echilibru veşnic oscilant al spiritului omenesc manifestat în concreteţea momentelor istorice, evoluînd de la complexul cultural ce stă sub semnul mitului la cel al luminilor raţiunii, iar ajuns aici, la o anumită secare şi secătuire a forţelor spirituale, căutîndu-şi tinereţea şi vigoarea în apa vie a originilor regăsite, vom găsi că dincolo de tendinţa, de altfel conştientă şi mărturisită, de a arunca o greutate pe acel talger al balanţei ce i se părea uşurat peste măsură de absenţa sevei din gîndire, întruneşte în sine într-o frumoasă armonie principiile an-

tagonice mythos și logos. Dacă acesta din urmă e absent pentru el din țesătura universului, în schimb, prezidă la autocunoaștere — luciditatea aprecierii mitului ca mit — și la cîntărirea umanului în domeniile ce țin numai de uman : cel etic și social-politic ; în măsura în care acestea cad în raza gîndirii sale, ea se dovedește echilibrată și ponderată, potrivnică oricărei obnubilări. Tărîmurile străbătute însă cu precădere de poet sînt cele stăpînite de poezie ca de un astru al nopții dominînd peste mările neînțelesului : în lumina ei pală, totul se întrezărește în sclipiri de forme, ce se cer întregite cu ochiul lăuntric pînă dincolo, unde domnește umbra.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RECAPITULĂRI

Încercînd să deslușim în opera lui Blaga centrul dinamic din care a pornit, l-am găsit în năzuința cognitivă, astfel întreaga sa creație apare în esență ca o aventură a cunoașterii.

Se poate susține, fără a știrbi imaginea ce o avem despre o poezie cu o gamă tematică amplă, că toată poezia lui Blaga tinde spre înțelegerea intuitiv-meditativă a lumii, nu numai versurile care exprimă nemijlocit aspirația unui „suflet... în căutare... pînă la cele din urmă hotare", dar și cele inspirate de eros și de natură, unde panvitalismul mijlocește sentimentul că eul se dezmărginește și se dilată pînă ce coincide cu marginile universului, spre a-l cuprinde într-o cunoaștere care e participare. Pornirea aceasta fundamentală e teoretizată : creația, și cea poetică, e privită cu subprodusul tentativelor de a cunoaște „ultimele principii". Acestea nu pot fi însă cunoscute în mod absolut și adecvat, întrucît natura contradictorie a realului depășește categoriile intelectului, dar avem putința de a înainta în necunoscut, sezisînd antinomiile fără a le rezolva, în ca-

litatea lor de „mister", de care ne apropiem cel mai mult acceptîndu-l ca atare.

Ireductibilul la coordonatele intelectului e intuit în esența sa paradoxală, incomunicabilă altfel decît într-o transpunere metaforică, produs al gîndirii mitice. Tîlcurile întrevăzute se exprimă doar printr-un „cîntec mut", vorbele sînt deșarte dacă nu se constituie într-o „metaforă revelatoare", iar gîndirea se apropie de ultimele adevăruri numai indirect (realul fiind în disanalogie cu rațiunea), prin fabulație mitizantă.

Limitările impuse cunoașterii funcționează ca și cum ar fi interdicții transcendente. Drama omului stăpînit de năzuința cunoașterii, dramă rodnică fiindcă generează toată creația culturală, este că nu poate înceta să caute adevărurile ultime care se ascund și totodată se manifestă în totul și în toate. Atitudinea interioară a respectului pentru mister decurge din caracterul sacru al realului, resimțit intens, dar simțul sacrului, deși aliat cu un „apetit metafizic" la fel de intens, nu tranșează problema imanenței sau transcendenței puterilor diriguitoare ale cosmosului și ale existenței. Puterile constatabile empiric, ale firii și ale destinului, sînt anonime și se manifestă în imanență, panteic ; dar totul se petrece ca și cum ele s-ar constitui într-o forță unică, dotată cu o volițiune conștientă, sau ar purcede din ea. Personificarea lor într-o ființă anonimă nu poate avea așadar atributele divinității ; ele acționează într-un fel ce ne poate apărea cînd „bun", cînd „rău", de fapt în disanalogie cu categoriile etice, ca și cu spiritul uman. Cu atît mai mult ne apar „numinoase", divine-demonice și dătătoare de spaimă sacră.

Năzuința de cuprindere participativă e corelată în mod firesc cu dorința de integrare în lume : pe planul firii, prin ieșirea din individuație și contopire cu totul, pe plan uman, prin depășirea individualismului. Acesta e sensul integrării căutate prin accentuarea apartenenței și a fidelității firești, nu artificiale sau forțate, față de modul de ființare al comunității etnice mai ales în domeniul exprimării, al creației, deci față de modalitatea sa stilistică. Iar întoarcerea spre strămoși, spre rădăcini, spre mituri ancestrale exprimă aceeași dorință de integrare privită din perspectiva curgerii temporale.

Din aderarea la lumea mitului și din viziunea sacralității universului decurge o situare *sui-generis* față de prezent : refuzul intelectualismului lipsit de sevă, a mentalității pozitiviste care atomizează realul, ca și a iraționalismului cu implicațiile sale politice, se însoțește în mod firesc cu nostalgia unei legendare epoci de aur, dar paseismul e pur aparent. Se afirmă cu tărie putința regenerării spirituale, văzută ca revalorificare a gîndirii mitice și ca reînscăunare a unei viziuni globale, într-un viitor apropiat, ale cărui linii de forță Blaga crede a le putea distinge în teoriile științei contemporane și în arta modernă. Chiar înrădăcinarea în biologic și matcă spirituală populară e dorită din convingerea că e o întoarcere la izvoare și deci calea spre acele surse intarisabile de unde se poate trage substanță nouă pentru noi înfloriri și rodiri. Ceea ce ar putea părea o orientare spre imobilism devine astfel o afirmare a istoriei, considerată de altfel ca modul major de existență, — după cum tăgăduirile existenței și neliniștile metafizice nu impietează asupra afirmării vieții (slăvită nu numai în clipele de frenezie vitală), în opoziție cu „iarna cunoașterii".

În Blaga se întrunesc dramatic, dar fără ciocniri distrugătoare, tendințe antagonice menținute parcă în echilibru de însăși tensiunea dintre ele. Trăind cu acuitate, dar nesfîșiat, contradicțiile fundamentale ale lumii moderne, dorește reîntronarea organicității în relația dintre om și lume, dătătoare de plenitudine. Ființarea deplină, trăită ca participare la ființă, mîntuitoare de vicisitudinile existenței temporale și îngrădite, o definește totuși ca ființare istorică. Astfel setea de absolut (ce se exprimă cu putere chiar în mijlocul dezvoltărilor despre adevărurile relativizate într-un spirit istorist) e îngemănată cu exigența unei *religio* terestre, fără altă escatologie decît cea prin ființare ca om. Situată astfel în orizontul lumii moderne fără transcendență, deși îi condamnă limitările, poziția singulară a lui Blaga am putea-o numi, dacă încercăm s-o reducem la o formulă, un umanism (definit ca atare întîi de toate prin opoziție cu orice doctrină transcendentalistă), străin de deificarea omului în spiritul titanismului modern, căutîndu-și amplificarea în metafizic, încercînd străpungeri spre tărîmuri ale vieții spirituale, tentative ale omului de a sări peste umbra sa, care introduc în peisajul luminilor diurne iluminări ale „înțelepciunii de dincolo" rîvnite.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SIMILITUDINI

Dies sind gerade die schönsten Symbole,
die eine vielfache Deutung zulassen.
Goethe

Dacă ne gîndim unde mai întîlnim un *poiesis* ce tinde spre o reprezentare metaforică a unei viziuni cognitive întemeiată pe „adîncimea trăirii", nu pe despicare analitică în virtutea categoriilor raţiunii, o năzuinţă de a cuprinde datele antinomice ale fiinţei şi ale existenţei, de a le reprezenta în ireductibilitatea lor aşa încît „misterul lumii" se adînceşte şi se amplifică în echivalenţele alogice sau metalogice ale exprimării ; care încearcă să descrie aventura cunoaşterii ca mod de existenţă ; dacă, prin urmare, căutăm o expresie literară a încercării de a reda esenţa paradoxală a realităţii şi unele „adevăruri ultime" nu conceptual şi nici printr-un sistem de alegorii (care ar fi de fapt „logic"), ci printr-o exprimare metaforică în esenţă, gîndul ne duce spre unul din spiritele cele mai reprezentative ale secolului, a cărui asemuire cu Blaga e mai mult decît insolită, cu totul neaşteptată şi aproape şocantă, o apropiere însă pe care vom încerca s-o arătăm ca întemeiată în paginile ce urmează. Şi anume, susţinem că între poetul mioritic şi creatorul fabulaţiilor enigmatice, închipuind metaforic o aventură a

cunoașterii, care a fost Kafka, există, în pofida unor deosebiri evidente sub raportul existenței concrete — prin tot ce ține de biologic-psihic și de determinări exterioare — și sub raportul stilului de exprimare, corespondențe cu atît mai surprinzătoare, cu cît ele privesc esențialul : impulsul creator inițial în năzuința cognitivă, viziunea despre lume ca mister, modul de transpunere : cel metaforic.

De altfel, s-ar putea compara alăturarea a două formule de creație cu însăși metafora și tensiunea ei interioară : cu cît distanța dintre termenii analogiei implicite e mai mare, cu atît scînteia se iscă mai orbitoare.

A dezghioca în două opere similitudini fie și frapante, sau a deslușî o apropiere spirituală — evidentă sau ascunsă — între două personalități creatoare poate părea un joc futil al minții. Orice aducere la același numitor este într-un fel o reducere ; mai interesantă și mai dificilă pare în exegeză și în critică determinarea unicității ; și totuși, stabilirea legăturilor, dacă nu e comparatism steril sau constatare de paralelisme exterioare, e o tentativă justificată — cu condiția să existe conexiuni reale — și cu perspective de rodnicie. De altfel, aducerea la un numitor comun este — chiar și în matematică — o operație secundară, dar indispensabilă prin rostul ei precis : putința de a calcula — și de a gîndi — în continuare. Astfel și deslușirea unor similitudini sau conexiuni permite operații mentale mai îndepărtate, privitoare la valabilitatea sau actualitatea unui mod de reprezentare a lumii, sau la universalitatea acestui mod și, în speță, a poetului român, atît de profund „mioritic".

Alăturarea a două nume ca Blaga și Kafka ar putea avea drept urmare o parte de contribuție la punerea în circulație ce se petrece, cum spune Blaga, cînd „o idee, un mit, o metaforă" sînt reduse la „sens". Ca și ideile, miturile, metaforele, „ușurate de balastul accidentului", mesajul spiritual elucidat prin altul, mult mai răspîndit în spațiul cultural universal, poate „să călătorească, sfidînd barierele de ieri". Față de comentariile care au reliefat caracterul specific românesc al poetului, sînt puține la număr cele care au accentuat universalitatea sa, or tocmai ambele aspecte conjugate dau cheia pentru o justă apreciere a originalității sale. În subsidiar, e de menționat că o asemenea asimilare nu e potrivnică spiritului în care și-a elaborat poetul teoria modalităților culturale avîndu-și izvorul în cîte o „matcă stilistică" deosebită. La nivelul elaborării, adică deasupra stratului abisal, Blaga nu vede ziduri compacte, ci interferențe firești.

Mijlocită de dezghiocarea similitudinilor, stabilirea punctelor de întîlnire deschide și o cale spre considerații de ordinul metodologiei literare: cum pot fi exprimate conținuturi asemănătoare în moduri cu totul diverse; dar și căile atît de diverse cum pot prezenta analogii esențiale, decurgînd din legătura organică cu viziunea exprimată.

„Este oare ceva mai plin de înțeles decît neînțelesul?", sîntem tentați să ne întrebăm în fața enigmaticei lumi kafkiene. Acest gînd al poetului tînăr e cu totul asemănător, chiar în formulare, cu reflecția lui Kafka despre parabolă: rostul ei e să arate că „de neconceputul e de neconceput". Și nimic mai adecvat decît exclamația interogativă a poetului pentru a da glas nedumeririi personajelor kafkiene

aruncate în aventuri pe care nu le pot cuprinde cu mintea, precum şi mirării lui Kafka însuşi în faţa lumii.

Universul creat de Kafka apare atît de straniu fiindcă pentru el fiecare lucru în parte şi toate laolaltă închid o taină întocmai ca pentru poetul care le întîlneşte în tot locul („în flori, în ochi, pe buze ori morminte"). „Lumea e o pecete pusă pe o taină şi mai mare" ; iar Kafka scrie : „N-am cheia, totul e incomprehensibil". Se atestă [1] că „însăşi slujba era pentru el o sursă de mistere... vedea în orice, într-o maşină de scris, într-un ghişeu de bancă, lucruri învăluite în mister". Şi tocmai ca poetul care proclamă de la început : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid cu mintea tainele ce le-ntîlnesc în calea mea", el nu caută dezvăluiri, sau le caută numai pe acelea care lasă lucrurilor natura lor enigmatică. Întîmplările şi situaţiile sînt ireductibile la o semnificaţie unică şi logică, ele încearcă să redea realitatea aşa cum apare, fără „explicaţie". Unul din personajele de fabulă animalieră, singurul pe care Kafka îl prezintă în mod explicit ca pe un căutător al adevărului, îi reproşează la un moment dat interlocutorului său, care posedă lumini superioare, că face un lucru în contradicţie cu ceea ce spusese. „Aşa este", răspunde înţeleptul care-l instruieşte, şi la insistenţa învăţăcelului de a obţine o explicaţie, replică : „Nu e nimic de înţeles în asta, sînt numai lucruri fireşti, de la sine înţelese".

De la sine înţelese şi totuşi neînţelese apar contradicţiile şi toate lucrurile lumii, întreaga realitate, „de necuprins în

[1] Într-o scrisoare adresată de Milena Jessenska lui Brod şi publicată de acesta în anexă la biografia lui Kafka.

termeni raționali“ [1]. O „rezignare a rațiunii în fața realității incomensurabile“, cum spune Blaga, se tălmăcește prin însăși adoptarea absurdului ca principiu de structurare a povestirilor, despre care Kafka pretinde totuși că sînt „o copie fidelă a realității“.

Se poate spune deci că fabulațiile lui Kafka sînt o singură și unică tentativă, mereu repetată, de a reda realul „într-un orizont de mister și de revelație“, vorbind în termenii lui Blaga. Structura lor e o structură *deschisă* — în ambele sensuri : cel evident, și în sensul că *a fost deschisă ;* ea corespunde, prin urmare, „misterului deschis“ de către „cunoașterea luciferică“ — și adîncit, nu rezolvat de ea. De aceea nu trebuie să căutăm îndărătul textelor un echivalent formulabil teoretic, sau un sens alegoric. S-ar putea vorbi de o redare descriptivă, fenomenologică, căci nu e vorba de a stabili legături cauzale, de a da explicații relaționale. Lucrurile sînt cum sînt, pare să arate Kafka, și recursul de la efect la cauză, de la cauză la cauză, „nu reduce misterul“, în terminologia lui Blaga, sau : „nu redă o structură ontologică a misterelor existențiale“. Eboșa unei critici a principiului cauzalității cuprinsă în epistemologia lui Blaga o găsim prefigurată în simpla constatare (din *Pietre pentru templul meu*) „Naturalistul... cînd explică un lucru nu răspunde la întrebarea barbară : de ce se întîmplă ?, ci la întrebarea, pe cît de modestă, pe atît de rodnică : cum se întîmplă acest fenomen ?“ Or, descrierea, am spus, sau arătarea lui „cum“ e tocmai principiul reprezentării kafkiene, de aceea interpretările ce tind să reducă multitudinea contradictorie a faptelor la o „teorie“ înfățișată alegoric sînt

[1] *Filozofia stilului*, p. 73.

silite să neglijeze amănuntele ce le contrazic. Numai dacă vedem, de pildă, în angrenajul de o complicaţie infinită al aparatului administrativ din *Castelul* şi al relaţiilor individuale cu el totalitatea fenomenelor, cu legăturile inextricabile dintre ele, cu dependenţa lor de puterile anonime din care şi fiecare lucru individual face parte, putem scăpa de tălmăcirile parţiale nesatisfăcătoare. Numai renunţînd la interpretarea limitată la un plan : psihologic, social, teologic, şi acceptînd că sensul scrierilor e o încercare de cuprindere cognitivă a realului (fără excluderea celorlalte planuri, cuprinse şi ele graţie polivalenţei fabulaţiei metaforice), putem percepe miezul viziunii kafkiene. Tematic, povestirile se structurează mai toate în jurul rătăcirilor, nedumeririlor şi tribulaţiilor unui erou care trăieşte, o dată cu drama existenţei sale, drama de a nu putea înţelege cele ce i se întîmplă. Se poate susţine deci că odiseea lui, terminată întotdeauna printr-un eşec în mijlocul unor puteri vrăjmaşe, descrie în general o aventură a cunoaşterii [1], iar fabulaţia, sau însăşi literatura devine o aventură a cunoaşterii, cum e în ultimă instanţă gîndirea poetică a lui Blaga, în expresia ei lirică, precum şi în cea teoretică.

Numeroase aforisme, pasaje din scrisori şi din jurnal coroborează ideea că arta se subordonează unei căutări ce o depăşeşte : „Literatura nu-şi are sursele în ea însăşi ; ea nu sălăşluieşte în sine". Iar mărturisirea : „Metaforele sînt

[1] Mai pe larg am dezvoltat în *Kafka, O aventură a cunoaşterii*, în vol. *Unde şi interferenţe*, ideea că singura interpretare ce permite rezolvarea contradicţiilor interne e cea care consideră opera ca transpunerea într-o fabulaţie metaforică a unei viziuni cognitive.

unul din lucrurile care mă fac să disper în fața literaturii" poate fi interpretată în două feluri : ori metafora e un simplu ornament, e „plasticizantă", cum ar spune Blaga, și atunci literatura devine un joc, ori ele sînt „revelatoare", atunci trimit spre altceva, aducînd dovada condiției de dependență a literaturii de acel altceva, de realitate, desigur, de vreme ce vor s-o dezvăluie în esența ei. „Arta constă în a fi orbit de adevăr." Adevărul „orbitor" — ca „soarele divinul / (care) te orbește cu lumina-i / și atunci cînd se răsfrînge în noroi" — va trebui receptat indirect, arta fiind „găsirea unui punct în vidul întunecat din care razele luminoase să poată fi interceptate". Prin urmare, arta e un mod de căutare a adevărului, ea pornește dintr-un *„nisus cognitivus"*. Imensa pasiune ingrată care-l determină pe Kafka să persevereze în truda scrisului, în împrejurările neprielnice pe care i le-a hărăzit soarta și propria-i voință — „de a se zbate pentru a recepta esențialul" —, nu e desigur pasiunea pentru jocul vorbelor și al imaginilor. Așa cum poetul se declară dușman al „vorbei deșarte", el spune : „tot ce nu vizează esențialul îmi este indiferent". Mai ales exclamația „Să parvin la cunoașterea lucrurilor ultime !" e cu totul explicită. Setea de adevăruri ultime e în formularea lui Blaga „apetit metafizic", un dat esențial al condiției umane, „demiurgic întemeiat în ființa omului". El se exprimă ca „goană după ultime principii" în arta modernă stilizatoare, a cărei apărător se făcea Blaga tocmai fiindcă vedea exteriorizîndu-se în ea „pornirea spre esențial". Știind, pe de altă parte, că toată creația culturală purcede în concepția lui Blaga din tentativele făcute de a se apropia de adevărurile ultime, tentative mereu frustrate, dar concretizate în

producţiile demiurgice ale creaţiei artistice şi cognitive, legătura dintre „daimonul" creaţiei şi năzuinţa cunoaşterii apare evidentă.

„Poezia (în sensul mai vast de creaţie literară, exprimat prin cuvîntul *«Dichtung»*) este întotdeauna o expediţie spre adevăr", spune Kafka [1]. O „expediţie" cu rodul ei : un precipitat realizat în experienţe făcute cu alt scop decît cel de a-l obţine : procesul acesta al literaturii rezultînd în subsidiar din încercarea de a ajunge pînă la adevăr e tocmai cel descris de Blaga cînd vorbeşte de cristalizarea acelui „subprodus", care e creaţia culturală, obţinut prin demersurile gîndirii pe calea cunoaşterii.

„Şi apoi, nu sînt oare realităţi de care mitul se apropie mai mult decît analiza ?" Anticipînd asupra celor ce se pot desprinde din textele kafkiene cu privire la posibilităţile şi modalităţile cunoaşterii, putem afirma (pe temeiul constatărilor de pînă acum : experienţa lumii ca mister şi ca realitate „incomensurabilă" şi de necuprins cu gîndirea raţională) că accesul la acele adevăruri ce nu pot fi gîndite cu instrumentarul logicii va fi căutat prin „gîndire mitică" : proiectarea în fabulă a unor intuiţii pentru care nici o altă formulare nu pare adecvată.

Povestirea enigmatică atît de încărcată de sensuri sau „fabulaţia metaforică", cum am numit modalitatea de exprimare specific kafkiană, e echivalentă cu „metafora revelatoare" a lui Blaga, şi mai mult încă, cu ceea ce consideră Blaga invenţii ale gîndirii mitice. Parabola nu e reductibilă, semnul nu se identifică cu semnificaţia, nu se poate pune

[1] În *Convorbiri cu Janouch.*

semnul egalității între simbol și simbolizat ca între termenii unei ecuații. Parabola kafkiană e, prin urmare, un limbaj de metafore în desfășurare, cu o structură proprie, dincolo de alegorie și de simbolul univoc. E o transpunere în mit.

Apologia gîndirii mitice făcută de Blaga nu e expresia unei simple preferințe, cum am văzut ; ea corespunde propriei sale înclinații, ușor detectabilă în opere, și poate tocmai în ce au mai original. Connaturalitate sau asemănare structurală cu gîndirea creatoare de mituri vădesc îndeosebi metaforele dinamice, fabulațiile poetice care transcriu gînduri ce nu pot fi exprimate în termeni conceptuali. A gîndi mitic ce e alta decît a inventa, urmînd demersurile mentalității imaginativ-simbolizante, fabulații care să reprezinte o realitate prea complexă și contradictorie pentru a fi înfățișată prin mijloacele directe ale limbajului rațional, dar și prin cele indirecte ale imaginii poetice, ale reprezentării simbolice.

Este tocmai ceea ce face Kafka. Straniile povestiri al căror sens parabolic abscons e ireductibil la termeni noționali necontradictorii sînt numai în parte proiectarea în ficțiune a dramelor sale personale — afară de cazul că includem în trăirea personală tot ce ține de drama cunoașterii și a existenței gîndite ; ele încearcă să redea realitatea așa cum apare, contradictorie, semnificată prin întîmplări „absurde", și misterioasă — obiect de suputări, pipăit doar cu antenele intelectului, ce se aventurează în acele zone clar-obscure, la limita gîndirii, de care vorbește Blaga.

Iată, pentru a urmări demersul gîndirii mitizante, povestea lui Prometeu, în varianta ei kafkiană : O legendă spune, — scrie Kafka, situîndu-se altfel de la bun început pe po-

ziția dubiului principial — că Prometeu, cîndva înlănțuit și chinuit de vultur de-a lungul evilor, s-a lipit tot mai strîns de stînca de care era legat, pînă s-a contopit cu ea ; apoi revolta sa a fost uitată, de zei, de oameni, de vultur, de el însuși ; a rămas doar stînca mută, tainică și neînțeleasă. Ea tăinuie mai mult decît destăinuie fapta și suferința prometeică ; numai legenda spune că acolo a fost cîndva teatrul unei drame ; veracitatea legendei a fost însă pusă la îndoială, nu pentru că e o legendă, ci pentru că adevărul e insondabil : „Cum legenda se trage dintr-un fond de adevăr, ea trebuie să ajungă iar în inexplicabil" ; astfel rostul parabolei e „să arate că de neconceputul e de neconceput".

Parabola *Prometeu* poate fi parcursă de gîndirea interpretativă în două direcții ; de la ce a fost cîndva spre ceea ce se arată tăinuindu-se, tîlcul ei e atunci dispariția sensului, petrificarea, aceeași pe care o acuză chipul cioplit al lui Zamolxe ; sau invers : de la stînca mută spre semnificația ei — atunci parabola exemplifică tocmai gîndirea mitică. Stînca enigmatică, figurînd, dacă vrem, lumea toată, e una din acele realități „de care mitul se apropie (poate) mai mult decît analiza". E o „stană de piatră" ce „poart-o semnătură cu cheie pierdută". Căutarea unei „chei" care să descuie lacătul spre taina ascunsă se petrece umblînd pe căile gîndirii inventatoare de mituri. „Obiectul apare ca un receptacol al unor forțe străine care-l diferențiază de mediul înconjurător și-i conferă sens și valoare... Cutare stîncă va fi sacră pentru că existența ei însăși e o hierofanie : incomprehensibilă, ea este și nu este omul. Ea rezistă timpului, realitatea ei e dublată de perenitate." [1] Deci mitul o

[1] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Eternel retour*, p. 17.

investește cu sacralitate, atribuindu-i un sens ascuns. Sau, cu cuvintele lui Kafka, „legenda încearcă să explice inexplicabilul".

Voiam să arătăm coincidența dintre ce înțelege Blaga prin gîndire mitică și această concepție a „legendei" ca mod de abordare a realului ; totodată, să indicăm o cale de acces spre miezul viziunii kafkiene ; o seamă de enigme se dezleagă dacă privim povestirile ca transpuneri în „legendă" ale unor conținuturi sau intuiții cognitive. Dar parabola *Prometeu,* de o densitate unică în concizia ei, de aceea ni se pare dintre cele mai semnificative, o adevărată mină de tîlcuri ce deschid perspective nebănuite asupra mesajului cifrat din întregimea operei kafkiene, permite să o luăm ca punct de pornire și a altor șiruri de idei.

Piatra cu care s-a confundat Prometeu e perfect cognoscibilă ca piatră, ca atare e o rocă analizabilă și reductibilă la componente, deci abordabilă cu mijloacele analitice ale cunoașterii științifice ; dar aceasta nu revelează nimic asupra „adevărului" ei lăuntric, asupra existenței ei ca ceva ce participă la o semnificație, sau asupra existenței ei „pentru sine". Fără nici o extrapolare abuzivă, credem, stînca mută poate fi investită cu caracter de simbol pentru orice obiect, deci pentru totalitatea lumii fenomenale. Că ea își are taina, permițînd interpretări diverse, sau constatarea „inexplicabilului" din ea, ne trimite spre o constantă a universului kafkian : fenomenele sînt opace. Iar opacitatea fenomenelor lumii ne introduce în problematica epistemologică. Iată-ne întorși la cunoaștere.

„Poți cunoaște altceva decît părelnicul ?", iată formulată de la început (în una din primele scrieri) întrebarea

cu privire la posibilitățile și limitele cunoașterii ; apoi problema cunoașterii e pusă din diverse unghiuri.

Uneori, concepte și imagini gata făcute formează ecran între subiectul cunoscător și obiect : modelul mental ce se interpune între ele corespunde întocmai „disanalogiei" dintre rațiune (sau schemele mentale) și lume, cum spune Blaga. Astfel, mesajul transmis corect de simțuri apare confuz și problematic, ca de pildă rumoarea vagă din Castel, pe care K. o ascultă prin telefon : amestecul de voci îndepărtate amintește de cîntecul sferelor cerești — o imagine a armoniei cosmice ; aflînd însă că nici o centrală nu asigură legătura, că se răspunde brambura, după capriciul funcționarilor, K. ajunge la convingerea că telefonul acesta n-are nici un rost, deși se susține contrariul ; cele două scheme de gîndire : armonie prestabilită și confuzie haotică, îl împiedică pe protagonist să considere rumoarea așa cum se prezintă, fără identificări cu ceva prestabilit ; nici muzica armoniei cosmice, nici zgomot fără rost, ci ansamblul — în care noțiunea de „armonizat" sau „discordant" nu intervine — al tuturor proceselor vieții unite într-un singur freamăt.

Ființa însăși se refuză cunoașterii adecvate. Între real și logic se cască un abis. „Demiurgul care a făurit lumea nu e obligat să aibă aceleași legi mentale ca noi", spune Blaga. Arpentorul care vrea să pătrundă cu orice preț tainele Castelului se lovește de opreliști și de ziduri, parcă cu atît mai strașnice, cu cît se străduiește să le ocolească sau să le doboare. E o „cenzură" pe undeva, care pune stavile efortului intelectual.

În ambele viziuni, cunoașterea adecvată ar fi deci metalogică. Peste „adevărul" realului, gîndirea așterne o rețea

de scheme conceptuale, un văl de raţionalitate, care nu se suprapune cu „iraţionalitatea conţinutului cognitiv". Numai dînd la o parte acest văl poţi ajunge la real ; asta înseamnă a „nu strivi corola de minuni a lumii", „a adînci misterul" care e în lume ; în acelaşi sens, Kafka susţine că „nu el introduce miraculosul în întîmplări", ci îl găseşte în ele.

Dar fiinţa se refuză pătrunderii intelectuale în intimitatea ei concretă, în primul rînd prin alte stavile : „Sînt dornic să văd lucrurile aşa cum sînt înainte de a mi se arăta", exclamă personajul din *Descrierea unei lupte*, constatînd, cum aveau să constate mai tîrziu cercetătorii particulelor elementare ale materiei, că observaţia modifică obiectul observat. Mobilitatea obiectului în faţa subiectului cunoscător împiedică o surprindere a lui aşa cum e „în sine" sau „pentru sine" şi e exemplificată în numeroase variante. Observatorul e tocmai ca spectatorul din povestirea *La galerie :* el vrea să ştie ce trăieşte călăreaţa de circ, nu se mulţumeşte s-o vadă dinafară, presimţind că îndărătul aparenţei — al apariţiei ei strălucite şi ovaţionate, — s-ar putea ascunde chinul unei existenţe de trudă, ea fiind veşnic mînată înainte de biciul directorului de circ ; dar spectatorul rămîne spectator ; pentru a-şi face o imagine corespunzătoare despre existenţa personajului, ar trebui să se pună în locul lui, ca să vadă lucrurile „dinăuntru", dar atunci n-ar mai fi observator. Întocmai ca acel filozof care contemplă sfîrleaza ce se învîrteşte sub loviturile de bici ale unor copii ; dacă prinde sfîrleaza, nu va avea în mîini decît „o bucată de lemn" — cunoaşterea intervine deci în procesele vieţii perturbîndu-le, iar spre a

nu avea o cunoaștere „din afară", ar trebui să intre în acel joc al învîrtirii, care la rîndul lui poate semnifica curgerea continuă a lucrurilor ; dar plasîndu-se înăuntrul lui, sau al proceselor existenții, nu mai are perspectiva necesară pentru a le cuprinde. La fel și *Campionul foamei (Der hungerkünstler)*, despre care se spune în povestire că numai el însuși ar putea fi spectatorul perfect al răbdării sale, fiindcă nimeni nu stă cu el ziua și noaptea spre a-l observa necontenit. Schema situației redate în mai multe din povestirile parabolice primește și o formulare generalizată : „Judecata omului despre acțiuni omenești e adevărată și nulă, și anume întîi adevărată, apoi nulă". Totul se petrece ca și cum cineva ar intra pe ușă cînd se ține un consiliu de familie și ar auzi ultimele cuvinte : ieșind pe ușa cealaltă, își va forma o părere — justă — despre ce a auzit ; dar pentru a judeca ansamblul situației, ar trebui să rămînă acolo, să participe la „consiliu", pierzînd capacitatea de a judeca din afară. „Numai fiind părtaș ai putea judeca adevărul, dar fiind părtaș, nu mai poți judeca". Iar în cugetările lui Blaga citim : „Numai *orbit* de patimile ei poți *vedea* ce-i viața". Premisele observării sînt anihilate de încercarea de cunoaștere participativă, dar totuși numai aceasta ar fi adecvată. Dilema nu se rezolvă teoretic, dar își găsește o cvasisoluție în încercarea mereu repetată de înțelegere participativă, prin stări onirice, apropiate de somnul abolitor de logică, de integrare în lume, în care te poți „împlini cu mirare".

Întocmai ca la Blaga, un agnosticism mereu neîmpăcat e dat împreună cu strădania de a repeta încontinuu tentativa

cunoaşterii ; iar problematica de ordin epistemologic devine factor de inspiraţie şi la unul şi la celălalt.

Fabulaţia kafkiană tinde să surprindă universalul în empiric [1]. Dar pe cînd universalul era inteligibil şi formulabil în arta clasică prin imagini şi procese, el devine ininteligibil şi deci inexprimabil în urma relativizării adevărului în mentalitatea contemporană. La Goethe, universalul e încă sesizabil, în arhetipuri, în fenomenul originar, el se manifestă în empirie, deşi depăşeşte empiria, şi e formulabil datorită armoniei dintre idee şi experienţă [2]. Subiectivizarea, apoi atomizarea universalului e uşor de urmărit în istoria gîndirii secolului trecut ; împotriva ei se îndreaptă pledoariile lui Blaga pentru regăsirea unei gîndiri mitice. Citind rîndurile : „Gîndirea mitică e aproape divinaţiune, darul de a ghici intuitiv ascunsurile existenţei, de a le tălmăci fără abstracţiuni, prin icoane — abrevaţiuni ale unor mari experienţe", am putea crede că ele se referă la fabulaţiile kafkiene, aşa de bine li se aplică. Universalul rămîne „un paradox imun faţă de logică", spune Blaga. Redînd acest paradox, lăsîndu-i componentele antitetice, cele din cotidian şi concret, acesta devine straniu şi enigmatic. Tot aşa e însăşi redarea. Îndărătul cuvintelor se cască goluri, îndărătul întîlnirii personajelor cu lumea se întrezăresc fundaluri întunecoase, în care domină puteri necunoscute, totul apare inexplicabil, misterios.

[1] Cf. W. Emrich, *Kafka*, Frankfurt-Bonn, 1965, Cap. I., *Die universelle Thematik.*

[2] Această idee e dezvoltată în studiul lui Emrich, ca şi în *Daimonion.*

Absurditatea fabulațiilor nu mai are de ce să ne mire dacă ținem socoteală de natura contradictorie a realului. Numai incongruența poate reprezenta adecvat „adevărul" realității. Deci ca și pentru Blaga, cunoașterea cea mai adecvată se exprimă în formulări „în dezacord cu înțelegerea", cuprinzînd contradicții nerezolvate.

Adevărul zace în paradoxie, într-o formulare cu „înfățișare de non-sens", spune Blaga ; el zace „în corul minciunilor", spune Kafka, fiecare afirmație în parte fiind minciună. Astfel se explică de ce mai fiecare afirmație e supusă dubiului, retractată, corectată prin altele, sau dată ca o „părere", chiar cînd se referă la simple percepții ale simțurilor. Limbajul însuși e privit cu neîncredere : „Pentru tot ce ține de lumea extrasensibilă, limbajul nu poate fi folosit decît aluziv, nici măcar cît de cît analogic, dat fiind că el corespunde lumii sensibile și se referă la domeniul posesiei și al relațiilor", spune Kafka. Într-adevăr, prin însăși structura ei gramaticală, limba ține de relațional, nu de ontic, sau am zice : de sfera lui „a avea", nu de a lui „a fi". Adevărul ultim, al ființei, nu poate fi deci decît sugerat, aluziv, sau el poate rezulta din toate afirmațiile, parțiale și mincinoase, laolaltă, din „corul minciunilor".

Este posibilă o cuprindere a antinomiilor, într-o cunoaștere totală ? Năzuința cunoașterii totale ce e altceva decît dorința de a cuprinde cu gîndul amănuntele concrete și totodată întregul, de a acorda particularul cu un sens general ? Iată omul care era o „punte peste abis" ; el stă în echilibru precar, agățat de cele două maluri, unind

prin trupul său, cu o tensiune a întregii sale ființe, două tărîmuri opuse ; în clipa în care se întoarce ca să cuprindă cu privirea și omul care trece peste el — vrînd să cîștige astfel o perspectivă universală —, se prăbușește ; a cuprinde cu gîndul realitatea, a o acorda cu un sens general, în care să intre și viziunea asupra propriei sale ființe, pare să depășească posibilitățile omenești. Problema protagonistului din *Cercetările unui cîine* e de asemenea să cuprindă „sfera pămîntească" și cea „aeriană", empiricul și supraempiricul, pentru a mijlocii „cîinimii" o hrană substanțială din ambele ; dar încă din *Pregătiri de nuntă la țară*, protagonistul resimte un chin la gîndul de a participa la multitudinea lipsită de sens a faptelor vieții ; K., din clipa sosirii sale în satul dominat de castel și pînă sucombă istovit de eforturi, încearcă să împace în gînd contradicțiile infinite, să le dea un sens unificator ; căutarea lui eșuează ; „corul" fenomenelor „mincinoase" fiecare în parte e o realitate infinită, lucru sugerat de activitatea neîntreruptă a funcționarilor notînd în procese-verbale nesfîrșite tot ce se întîmplă. Multitudinea lumii fenomenale se refuză, ființa tace [1], „lumea e o pecete pusă pe o taină și mai mare". Dar accesul spre „taina și mai mare" e interzis. În virtutea modului de gîndire metaforic al lui Blaga, oprelișteа resimțită generează una din acele „plăsmuiri", cum spune el însuși, care apar ca o forță personificată : „cen-

[1] În luminarea existentului, apropierea de Heidegger se impune : ființa care tace *(„sich verschweigt")* și a cărei cunoaștere e „uitată" e o viziune sugerată de Kafka și se regăsește în contextul gîndirii lui Blaga.

zura transcendentă" funcționează ca și cum ar fi impusă de o putere ascunsă. În *Castelul,* interdicția care, nicăieri formulată, intervine prin forța lucrurilor ar putea fi la fel de bine metamorfozată în „lege nescrisă" dictată de cineva. În orice caz, întregul *Castel* e ca o uriașă ilustrare, articulată conform organizării interne a epicului, a „cenzurii transcendente".

„Probabil că atingerea adevărului transcendent ar echivala cu o serioasă primejdie de natură tot atît de ascunsă ca orice transcendență. Bănuim că primejdia aceasta pîndește și amenință de-a dreptul echilibrul existențial", spune Blaga. Iar Kafka scrie : „De-ar fi să se distrugă părelnicia într-o bună zi, n-ar fi îngăduit să te uiți într-acolo, sau te-ai preface în stană de piatră." Că ființa se refuză cunoașterii nemijlocite și totale e așadar un factor de permanență a „întregului", care se prezervă astfel de dislocare. Deci „cenzura" e binevenită. Interdicția funcționează automat, tocmai fiindcă decurge din ordinea lucrurilor — după Blaga. Iar pentru Kafka totul se petrece în același fel : „Nu există decît adevăr și minciună. Adevărul e indivizibil, prin urmare nu se poate cunoaște pe sine." (Aceasta presupunînd o scindare a sa.) „Cine vrea să-l cunoască, e necesarmente în minciună" (nefiind el însuși adevărul). Iar „cine se străduiește cu tot dinadinsul să obțină cunoașterea e suspect de străduințe împotriva ei". Explicația acestei afirmații nu poate fi decît că, adevărul fiind indivizibil, s-ar face o tentativă „luciferică" de a sparge, de a disloca indivizibilul, acel întreg din care și subiectul cunoscător face parte.

Astfel incapacitatea cuprinderii cognitive pare inerentă condiției umane : „Nu pentru că viața i-a fost prea scurtă Moise n-a intrat în țara făgăduinței, ci pentru că a fost o viață de om", notează Kafka în jurnal [1]. Nu se poate ajunge „la altarul absolutului", spune Blaga. Nu numai postularea unei puteri ascunse, care opune cunoașterii un veto irevocabil, dar toată teoria cunoașterii exprimă o dramă, căci ce poate fi mai dramatic pentru omul stăpînit de năzuința cunoașterii decît convingerea că cel mai adecvat mod de sezisare a realității e „minus-cunoașterea", constînd din formularea unor antinomii ireductibile ? Lumea e în disanalogie cu rațiunea umană, și singura cale de a pătrunde „misterul" e de a-l adînci, de a accepta paradoxul ca cea mai adîncă incursiune în acele „zone inaccesibile" care sînt cele mai fascinante.

„Apetitul metafizic" e astfel corelat cu sentimentul tragic al condiției umane. Atît de pronunțat la Kafka, el e perceptibil și în viziunea poetului nostru, chiar dacă atenuat de un temperament mai vital și de contraponderea ce o dau împrejurări de viață infinit mai senine, și îndeosebi legătura cu poporul său, cu tărie resimțită și afirmată, spre deosebire de solitudinea scriitorului praghez. La Blaga, drama limitărilor mai e atenuată și de bucuria creației, supraevaluate chiar, ca o compensație pentru eșecul cunoașterii, pe cînd Kafka, muncit de îndoieli cu privire la justificarea scrisului său, trăiește fără autoiluzionări în peisajul sumbru al orizontului astupat. (Deosebiri de acest ordin nu sînt greu de găsit ; fiind evidente, ele nu ne rețin ; cu atît mai surprinzătoare e coincidența celor două viziuni în ce au esențial.)

[1] 19 oct., 1921.

Ideea limitărilor cunoaşterii e dată de la început, nu se poate vorbi de o modificare a celor două viziuni [1]. Am încercat să arătăm că nu se pot opune, ca etapele unei evoluţii, poemele luminii — (sau luminilor de natură diversă) poemelor umbrei şi întunericului. Încă de la început, „Cu ochii de otravă şarpele pîndeşte / Călcîiul adevărului să-l muşte înveninîndu-l" şi în timp ce avînturi solare îndeamnă poetul spre zbor şi joc, umbrele, adîncurile îl cheamă cu liniştea lor. Melancolii neînţelese şi „tristeţi nedesluşite" îl unesc cu firea în tristeţe, cu marea trecere („Durerea ce o simt n-o simt în mine..." ; „Imensa lume... mă doare... ca o rană"). Participarea la lumea panteică e şi exaltantă şi *„Weltschmerz"*, cum am văzut ; integrarea e elan dioniziac, dar şi simţ pentru *„lacrimae rerum"*. Sentimentul apartenenţei cosmice e dat împreună cu sentimentul finitudinii, al morţii închise în viaţă (ca sicriul din trupul gorunului). Prea mărea sete de viaţă e vecină cu dorul de moarte, legătura dintre Eros şi Thanatos o descoperea tînărul poet cînd extazelor carnale — de ardere „ca-n flăcările unui rug" — le doreşte desăvîrşirea în mistuire totală („În zori de zi aş vrea să fim şi noi cenuşă..."). Iar frate cu Thanatos nu e oare însuşi somnul lăudat ca integrare în lume şi comunicare cu vegetalul, cu izvoarele ce se revarsă din plin cînd conştiinţa tace, dar şi cu „norodul spălat de ape sub pietre",

[1] În amplul şi aprofundatul studiu de Hartmut Binder, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, 1966, analiza stilistică ajunge la stabilirea unor „modele de construcţie a frazei" şi a unor mijloace de stil tipice, unele proprii povestirilor la persoana a III-a, altele celor scrise la persoana I, „independent de epoca în care au fost scrise". Şi în concluzie citäm : „Nici în privinţa stilului nu se poate vorbi de o evoluţie, dacă lăsăm la o parte primele scrieri... Găsim deci în domeniul limbajului o statică ce corespunde constanţei tematicii."

cu imperiul morții ? „Plăcut e somnul, plăcut", permițînd să „uiți de tine ca de un cuvînt", și nu i se aduc mai puține laude pentru că e și „umbra pe care viitorul nostru mormînt peste noi o aruncă". În jurnalul său, Kafka notează : „Dor de un somn mai profund, mai disolvant. Nevoia de metafizică nu este altceva decît sete de moarte" (8 apr. 1912), iar în *Pregătiri de nuntă la țară :* „Primul semn al începutului unei cunoașteri e dorința de moarte". Și pentru el dorul de viață mai intensă duce la anihilarea vieții : „Sinucigașul e ca acel prizonier care, văzînd în curtea închisorii ridicîndu-se o spînzurătoare și crezînd că-i e predestinată lui, fuge noaptea din celulă și se spînzură singur".

Poetul somnului — după ce „lîngă fîntîni fără fund" a „deschis ochiul cunoașterii" — rămîne și poetul tăgăduirilor : „făgăduințele" n-au fost ținute, „Nici o minune nu se-mplinește". Tînjirea după un tărîm de dincolo e o „tristețe metafizică" incurabilă. „Ideea de a-mi veni în ajutor e și ea o boală", spune vînătorul Gracchus, cel care a deviat din cale cu barca ce-l ducea „dincolo" și a rămas rătăcitor între două tărîmuri (ca poeții ce trec prin veacuri și nu sînt acasă nicăieri). Aventura cunoașterii e o drumeție „pe rămășițele stelei pe care umblăm", o „căutare... pînă la cele din urmă hotare", o rătăcire a lui Gracchus, între două tărîmuri, fără popas și fără străpungere spre o transcendență.

Tînjirea după un alt tărîm, căutarea lui „Elohim" pînă-n cele din urmă hotare ale lumii care din mîinile sale „a zburat ca porumbul lui Noe" și nu mai știe drumul întoarcerii — nu oamenii doar, ci „noi sfinții, noi apele, noi tîlharii, noi pietrele", adică toată firea, e aidoma bolii lui Gracchus, care nu găsește ieșire spre celălalt tărîm, străduinței personajului gînditor de a se înălța în zona ade-

vărurilor ultime într-un extaz, rătăcirilor lui K. umblînd împleticit printre miile de fapte incoerente, neputîndu-le cuprinde rostul şi dorind prin înţelegerea lor o salvare.

Toate aceste căutări, cînd febrile, cînd resemnate, apar ca un pelerinaj la „altarul absolutului", ele seamănă cu vicisitudinile întîmpinate pe calea mîntuirii şi însăşi înfiorarea în faţa lumii trăită ca *„mysterium tremendum"*, precum şi dorinţa evadării din finitudine, sînt fără îndoială expresia unei sensibilităţi religioase. Am constatat la Blaga un simţ deosebit pentru numinos, diferit de credinţă, precum şi tot ce a dat loc identificărilor pripite între ele. Între altele, că spicuieşte din belşug pe cîmpul inepuizabil al iconografiei şi simbolurilor biblice. Acestea din urmă abundă şi la Kafka ; multe sînt interpretabile ca metaforizări cu sens divergent faţă de cel originar, altele însă sînt aluzii univoce, ca de pildă o rană la şold, de provenienţă misterioasă (motiv ce revine în mai multe povestiri), marchează, întocmai ca rana lui Iacov primită în lupta cu îngerul, ascensiunea la o nouă treaptă de existenţă. Dar ca şi imagistica biblică folosită de Blaga, aceste simboluri sînt făcute să trimeată spre sensuri ştiute, fără să spună mult despre convingerile intime ale autorilor, nu mult mai mult decît figurile şi întîmplările din mitologia greacă la care recurg. Totuşi, aşa cum în pofida dezminţirilor repetate ale lui Blaga mulţi au vrut să vadă în el un poet al ortodoxiei, n-au lipsit comentatorii care, împotriva mărturisirilor lui Kafka cum că nu se integrează nici unei comunităţi religioase [1], i-au interpretat

[1] Străduinţele sale de apropiere de spiritualitatea Vechiului Testament nu echivalează cu o conversiune şi saltul în credinţă nu e atestat de nimic.

opera ca o alegorie, identificînd puterea necunoscută cu dumnezeirea, tribulațiile lui K. cu calea mîntuirii, tribunalul din *Procesul* cu justiția divină și căile ei impenetrabile ș.a.m.d.

În compoziția lumii kafkiene a intrat de asemenea o receptare intensă a numinosului, detectabilă în tot locul, ca un cutremur constant, ale cărui vibrații se transmit celui ce păşeşte pe acest pămînt seismic. Imaginea universului ce se desprinde din scrieri dincolo de detaliul fiecărei structuri epice în parte, imaginea unui univers de necuprins, misterios și organizat după principii neînțelese, a putut da loc, desigur, unor interpretări teologice, cu atît mai mult, cu cît neliniștitorul joc al puterilor anonime inspiră o teamă sacră. Dar absența, neantul inspiră și el fiorul sacru — spaima de Marele, spaima de Nimicul.

Și în măsura în care puterea și justiția misterioase din *Castelul* și *Procesul* permit să se întrezărească în ele imagini ale atributelor divine, aceste imagini trimit, mai degrabă decît spre Dumnezeul bibliei, spre ideea unui demiurg tiranic și răuvoitor, întocmai ca Marele Anonim, păzitor gelos al cunoașterii, sau ca divinitatea starețului Bogumil, frate bun cu diavolul, schimbîndu-și „obrăzarele" cu el, încît nu se mai pot deosebi unul de altul. Sistemul absurd și tiranic al *Castelului* poate fi privit și ca o parodie a ordinei sacre, și multe alte fapte din romanele kafkiene, în măsura în care vrem să le luăm ca manifestări ale divinității, apar ca sacrilegii, întocmai ca deificarea taurului și alte profanări din poezia lui Blaga, din pricina cărora poe-

tul a fost atacat, aşa cum şi Kafka a fost acuzat de pervertirea religiosului printr-un nihilism demonic. E interesant de constatat că pînă şi răstălmăcirile diverse ale celor doi creatori prezintă similitudini frapante.

Ce este însă în afara oricărui dubiu e intensul sentiment al sacrului încercat de fiecare în faţa Lumii. Profund religios îi apare lui Kafka un om pentru care „lucrurile sînt atît de reale", cum reiese din convorbiri. „Religio" îşi are şi aici sensul originar de „legătură". Legătură cu Marele Pan, cu umanitatea, cu lumea, cu totul, legătură sacră şi ea, totul fiind sacru. Sentimentul sacrului subtinde deci viziunea kafkiană, ca şi viziunea lui Blaga, ca o religiozitate infuză şi difuză, care nu se confundă cu credinţa.

Nu se pot găsi, pe de altă parte, indicaţii care să permită a vedea în una sau cealaltă viziune o mistică (aconfesională), aceasta presupunînd o uniune — sau o tindere spre uniune — a omului cu principiul divin ; aici nu se exprimă decît prăpastia dintre om şi absolut. În strădania sa de „căutare pînă la cele din urmă hotare", cîinele cercetător ajunge la o experienţă liminară, în care i se revelează „adevăruri ultime", aşa cum în *Castelul* K. primeşte revelaţii într-o toropeală vecină cu somnul, într-un „extaz" al visului ; astfel, K. e incapabil să cuprindă cu mintea ce i se spune ; cît despre filozoful în chip de cîine, el nu crede în adevărul acestei experienţe, îndoindu-se chiar de faptul că a avut-o — poate în vis. Mai amintim o dată ce spune Blaga despre „starea de hiper — sau supraconştiinţă", atinsă de mistici : „Se poate admite că e... de o intensitate ce alungă în umbră toate stările de conştiinţă obişnuite. Dar nu putem admite că această supraconştiinţă ar fi o stare de osmoză cu

absolutul..." Relativizînd astfel certitudinea mistică, „supusă şi ea cenzurii şi înfrînării transcendente care domină toate încercările revelatorii ale spiritului uman", se precizează din nou că „ec-stazia" intelectului cognitiv, „ieşit din sine", plasîndu-se în afara categoriilor logice, nu încearcă să fie o „uniune mistică" (aceasta fiind de altfel întotdeauna colorată de afect), menţinîndu-se doar pe planul epistemologiei, lucru de atîtea ori subliniat de Blaga.

Kafka vorbeşte de credinţa în „ceva indestructibil în om", şi pentru acest ceva „credinţa într-un Dumnezeu personal e doar o posibilitate de expresie". Un Dumnezeu personal ca expresie a indestructibilului din om ce e alta decît o extrapolare imagistică — întocmai cum Marele Anonim e o personificare imagistică a forţelor impersonale —, deci asistăm de fapt la o imanentizare a divinului.

Între empiric şi transcendent, se stabilesc o seamă de echivalenţe — abisul rămînînd abis. Condiţia umană îşi găseşte transpunerea parabolică în fabula despre Vînătorul Gracchus: „Mă aflu pe marile trepte care duc sus. Acolo mă-nvîrtesc ba în sus ba în jos... mereu în mişcare." Şi totuşi, principiile antagonice între care se mişcă omul, sau între care face punte, nu permit a întrezări un dualism ontologic. Şi am văzut că începuturile unei metafizici sînt la Blaga doar un limbaj metaforic pentru a formula procese cognitive; dar chiar şi fantasmagorica teogonie şi cosmogonie din *Diferenţialele Divine* se deosebeşte radical de dualismul teologiei, care postulează o deosebire de natură între creator şi creatură şi o creaţie *ex nihilo*, aici geneza fiind o „generare", o nelimitată „reproducere" a „totului divin". Afirmaţia că între lume şi Marele Anonim există „un raport de profundă disanalogie", Blaga încearcă s-o justifice (apă-

rîndu-se de identificarea teoriei sale cu concepția lui Cusanus — a dumnezeirii „explicitate" în lume), spunînd că e un paradox al metafizicii sale, de admis ca atare, ca „mister potențat". Ceea ce echivalează cu a spune că „neînțelesul e de neînțeles".

Și la Kafka dualismul e doar aparent. Se accentuează că între castel și satul pe care-l domină nu e nici o deosebire de natură, după cum „sfera terestră" și cea „aeriană" din *Cercetările unui cîine* sînt și ele într-un fel echivalente, nu numai interdependente ; forțele obscure sau „joase" pot avea un rol la fel de salvator sau distrugător ca și năzuințele înalte. Acest monism contrazice interpretarea religioasă în sens curent a scrierilor.

Există, fără îndoială, puncte de atingere între viziunea kafkiană și teologia negativă, cu aceleași deosebiri esențiale care fac ca incursiunile („aluzive", cum spune Blaga într-un loc) în metafizică să fie o tentativă de spargere a plafonului peste o lume fără transcendență. Peste tot, o sete de divin fără divinitate.

În expresia cea mai autentică și pură a viziunii lui Blaga, în poezie, am văzut că lucrurile lumii sînt sacre și figurile cultului profane, tărîmurile au interferențe, se unifică prin vase comunicante, „Sfîntul Gheorghe se oglindește pe rînd / în ape sfinte și rele". „Nici o minune nu se împlinește" și cu toate acestea totul e miraculos.

Înfiorării în fața neînțelesului și a puterilor conjugate, ipostaziate într-un Mare Anonim, îi corespunde o sanctificare simetrică a terestrului. Sacrul nu e o calitate a transcendentului. „Materie, ce sfîntă ești", exclamă poetul, și am văzut că un element al mitologiei folclorice : pămîntul făcut din trupul lui Isus, îi inspiră versuri străbătute de

marele suflu al inspirației panteiste („Isus e izvor limpede și mut... nesfîrșire de lut... el pătimește în glie și pom / O răstignire e în fiecare om...") și că motivul se întîlnește cu marele mit al morții și învierii, ale cărui origini se pierd în negura vremurilor.

Unitatea „totului" face ca orice cale de acces spre el să aibă aceeași funcție escatologică. Pentru eroul singuratic care se străduiește în cursul rătăcirilor sale să cuprindă cu mintea cele ce se întîmplă, înțelegerea integratoare ar fi și o salvare, așa cum și la Blaga cunoașterea e mîntuire. „Nu putem vedea adevărul, dar putem fi adevăr", scrie Kafka. „A fi" înseamnă a participa la ființă.

Deci empiricul și vitalul nu sînt mai puțin esențiale în participarea la „tot" decît accesul la zonele supraempirice. Acel cîine gînditor care vrea să găsească cîinimii o lege existențială unificatoare ajunge la concluzia că pentru o „hrană totală, întîi pămîntul trebuie arat", înainte de a explora „sfera aeriană". Se întrezărește aici ideea „amfibismului conștiinței umane", de care vorbește Blaga, ea trăind în „orizontul lumii date" și „într-un orizont de mister". Dezicerea de vital aduce o sărăcire a sevei, „amfibismul" fiind și un antagonism intern. De aceea, înrădăcinarea în ființă e încercată prin poarta „de jos", prin sfera „terestră". De altfel, înrădăcinarea în ființă, în virtutea unității ei, e aceeași, pe oriunde s-ar face. Integrarea nereflexivă promite chiar să fie o cale de acces mai sigură și mai simplă, cuprinderea antinomiilor fiind o tentativă disperată și distrugătoare. Am văzut că în varianta deosebit de plastică și concisă în care Kafka înfățișează parabolic această tentativă (în *Puntea*), ea se încheie cu prăbușirea personajului ; „nici o punte, o dată construită, nu poate

înceta de a mai fi punte fără a se prăbuşi". A încerca să nu mai fii ce eşti e „a ieşi din tine", a ieşi din fiinţare prin reflecţie. Trezia, starea de luciditate, străduinţa cu totdinadinsul de a cuprinde adevărul (o străduinţă „împotriva" lui) aruncă omul în aventuri neliniştitoare, în suferinţă. Tribulaţiile personajelor kafkiene încep în general în momentul trezirii din somn, şi mai toate („metamorfozatul", medicul de ţară, K., în *Procesul,* Raban, din *Pregătiri de nuntă la ţară)* se apără, rezistă trezirii, sau caută să prelungească starea de inconştienţă a somnului în care vegetează, fără drame, fără imboldul cunoaşterii.

Năzuinţa cognitivă, impuls esenţial şi acceptat, afirmat, slăvit chiar, e dezavuat, totuşi, şi de Blaga — şi acest lucru e revelator cu privire la trăirea lui tragică — prin dorul întoarcerii la starea preconştientă, prin regretul exprimat în „De ce m-ai trimis în lumină..." În mod paradoxal, ieşirea, de asemenea distrugătoare, din existenţa firească e reflecţia, e „iarna cunoaşterii", în loc de „primăvara" vieţii.

„Sîntem păcătoşi nu numai pentru că am mîncat din pomul cunoaşterii, ci fiindcă n-am mîncat încă din pomul vieţii", scrie Kafka, meditînd asupra sensului parabolic al căderii în păcat şi modificînd cu totul direcţia spre care o ia în genere tălmăcirea. „Pomul vieţii" în opoziţie cu „pomul cunoaşterii" acuză o falie în om, o ruptură provocată de cele două năzuinţi fundamentale ale amfibicei conştiinţe.

Somnul lăudat de Blaga e în orice caz starea după care tînjesc adesea şi în timpul rătăcirii lor epuizante eroii lui Kafka, încercînd să se adîncească în el, temători de luminile şi riscurile treziei. Ei orbecăie mereu în ceaţă şi beznă, şi obscuritatea în plină lumină a întîmplărilor descrise

— ceea ce dă tocmai impresia de realitate onirică — sugerează şi ea amfibismul conştiinţei, bîntuită de forţele întunericului, însetată de lumină.

E o dialectică cu totul ieşită din făgaşele obişnuite aceea de a urma calea opusă celei rîvnite, pentru a ajunge — virtual — la ţelul căruia aparent sau pentru moment îi întorci spatele. Starea cîntată: „fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără îndemnuri, / numai trup / şi numai lut" şi regretul de mai tîrziu de a nu fi rămas ca „în vremea cînd încă nu eram", de a fi rămas „în ţara fără nume", exprimă fără discontinuitate o sete de scufundare într-o stare larvară a conştiinţei, o dorinţă cu totul potrivnică aparent năzuinţei de cunoaştere şi de străpungere a limitelor spre „altarul absolutului". Dorul de starea proiectată în trecutul legendar, cînd existenţa era „fără duminici şi fără de-nceputuri", în afară de timp, iar trupul abia „pîndit de propriul său duh", care va aduce scindarea, e dorul unei existenţe nereflectate. A fi pur şi simplu e investit cu o valoare proprie prin faptul că promite abolirea scindării. Dar fiinţarea e participare, contopire cu firea şi, de vreme ce aboleşte scindarea şi temporalitatea, e echivalentă cu mîntuirea. Numai fiinţarea deplină însă, cea care aduce o cunoaştere obscură, dar nemijlocită, şi totodată o uitare de sine care e o regăsire. De aceea, pentru Blaga viaţa vegetativă nu e doar vegetare, ci o pasivitate atentă, care aduce revelaţii; o cunoaştere oarbă care mijloceşte accesul spre „divinul" din om.

Iar Kafka îşi afirmă credinţa în „ceva indestructibil în om". Ce înseamnă, pînă la urmă, a crede? „A crede înseamnă: a elibera în sine indestructibilul, sau mai bine:

a se elibera, sau, mai bine : a fi indestructibil, sau, mai bine : a fi." În ultimă instanță e deci a fi.

Iată-ne întorși la ființă, la întoarcerea în ființă, propovăduită de Zamolxe în îndemnul său de participare la fire. Știind tot ce înseamnă pentru Blaga profetul dac, cît de mult din propria substanță a încorporat în el, nu se poate păcătui prin exces scoțînd în relief gîndurile pe care i le atribuie, de aceea nu șovăim să le mai amintim o dată : „Cînd sfătuia în parabole, el nu zicea : «trăiește pentru alții» sau : «fii om», ci «fii fulger, fii izvor»". Trebuie subliniat în treacăt că îndemnul nu sună „fii om", pentru motivul că expresia aceasta cuprinde, mai ales în limba română, prin tot ce ține de noțiunea de „omenie", îndemnuri la valori etice care aici rămîn în afara atenției. Esențial pare deci nu să fii om, ci să fii orice, sau, mai bine : să fii.

S-ar putea urmări mai departe de ce „a fi" pur și simplu, sau a fi altceva decît om e un fel mai intens de a fi dacă se poate spune așa ; modul de ființare propriu omului (rămînem aici în sfera viziunii lui Blaga, fără a intra în problematica generală a existenței, deci folosindu-ne doar de termenii care se pot degaja din filozofia sa) este o existență hibridă, avîndu-și temeiul în două tărîmuri, între care stă suspendat ca puntea lui Kafka, unind în sine principii în permanentă tensiune, viață vegetativă și „existență întru mister și revelație", instinctualul și „năzuința spre o înțelepciune de dincolo", categoriile abisale și „apetitul metafizic", dorul întoarcerii la starea larvară, la somnul intelectului, precum și setea insațiabilă a cunoașterii, principiul teluric și cel solar.

Cînd vrei să cunoști adîncurile, „nu sapi în nori, ci în pămînt", spune poetul ; și : „Lîngă fîntîni fără fund am

deschis ochiul cunoaşterii". Iar Kafka (într-o scrisoare către Brod) vorbeşte de scrisul său în următorii termeni: „Această coborîre la puterile obscure, această descătuşare a duhurilor încătuşate în natură... Poate există şi un alt mod de a scrie, eu nu-l cunosc decît pe acesta."

Accesul spre „adîncuri" e dat printr-o experienţă liminară, o cunoaştere inconştientă, o ec-stazie a intelectului, care e vecină şi cu cele mai subtile operaţii ale minţii, şi cu deschiderea ochiului lăuntric spre zonele tenebroase.

Somnul, la cumpăna apelor între viaţă şi moarte, mijloceşte, în viziunea lui Blaga, revelaţii; cînd „sîngele se trage înapoi în părinţi", se petrec pe calea astfel deschisă comunicării şi osmoze, „schimb de taine cu strămoşii". Această arătare a abisurilor ancestrale (fără ieşirea lor întreagă în lumina conştiinţei), amintind de inconştientul cum îl concepe Jung, ca suflet colectiv, depozitar al experienţei colective, seamănă cu o cunoaştere cu „licenţe *sui generis*", aşa cum o descrie Blaga sub denumirea de „paradiziacă", fiind şi ea o „stare intrauterină a gîndirii", ca să zicem aşa.

Se realizează în această „cunoaştere inconştientă", pe lîngă o participare la viaţa vegetativă, şi satisfacerea unei exigenţe de gratuitate, aceea eliberare de final şi de funcţional care e, după Kafka, aşa cum reiese din multiple texte, condiţia esenţială a oricărei înţelegeri. Amfibica conştiinţă e într-o dilemă cumplită între obligaţiile contradictorii care formează legea existenţei ei: obligaţia de a lupta spre a obţine prin efort şi cea de a se lăsa purtat cu încredere copilărească. Tot ce se referă la dilema aceasta ţine, desigur, de problematica harului. Ilustrată printr-o parabolă din cele mai cunoscute şi memorabile, *În faţa*

legii, dilema rămîne nesoluţionată ; ţăranul care a stat o viaţă întreagă în faţa uşii tribunalului, pînă ce află că e prea tîrziu, singura uşă ce i se putea deschide, făcută anume pentru el, s-a închis definitiv, pare a fi greşit prin aceea că n-a forţat intrarea : *„violenti rapiunt illud".* Alteori se ilustrează cerinţa unei pasivităţi încrezătoare, a gratuităţii. Aceasta ia adesea înfăţişarea absurdului (cum ar fi giumbuşlucurile secundanţilor lui K. sau dansul unor obiecte inanimate), pentru a semnifica, desigur, că numai ce e gratuit înalţă conştiinţa deasupra limitărilor la empiric şi o smulge din orientarea spre final şi funcţional, întărindu-i tendinţele constitutive diametral opuse şi, revelîndu-i o altă sferă decît ordinea obişnuită a lucrurilor, o îndreaptă spre „existenţa întru mister şi revelaţie".

O deschidere încrezătoare spre lume îi apare lui Blaga ca o condiţie esenţială a cunoaşterii directe : „Adevărurile mari... nu le găsim fiindcă le căutăm ; ar trebui numai să deschidem ochii şi să privim ; dar asta e foarte greu".

Exigenţa gratuităţii se exprimă în repetate rînduri în poezia lui Blaga, în elogiul copilăriei, îndeosebi acolo unde se atribuie regnului animal sau vegetal o cunoaştere fără scindare („În miez de noapte, rîtul mistreţilor... desfundă izvoarele", „Cerbul, cu stea în frunte", aude... „erele, sferele" etc.), dar şi explicit, astfel, de pildă, făcînd o distincţie foarte netă între „tîlcul" care într-un sens e şi „rostul" unui lucru, şi rostul său conceput ca orientare spre un efect, un rezultat, un produs, sau o ţintă. Tocmai eliminarea unui „telos" — ţel şi scop — poate revela „tîlcul", deci rostul mai adînc al lucrurilor. Astfel : „Tîlcul florilor nu-i rodul, / tîlcul morţii nu e glodul, / Tîlcul flacărei nu-i fumul, / tîlcul vetrei nu e scrumul. / ...Dar

al drumului e dorul." Adică: „tîlcul" drumului nu e să ducă la ţintă, decît în împărăţia funcţionalului. Cînd poetul se „ispiteşte" a crede că „lumea e o cîntare" — abolindu-i pentru moment orice alt rost decît acela de a dăinui în puritatea gratuită, adică acela de a fi — atunci şi numai atunci versul ce rimează e: „în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare".

Evadarea din funcţional, ca şi din scindare, e căutată, cum ştim, în stări vegetative, în abisuri, ca să zicem aşa în subsolul conştiinţei. Dar zăbovirea în acele tenebre îşi are şi ea dialectica ei.

În acele stări se combină inconştienţa vegetativă — care nu e completă, ci o revărsare a surselor abisale — cu licăririle intelectului, aşa cum în cunoaşterea ec-statică se petrece, după Blaga, o percepere a iraţionalului combinată cu sezisarea lui „pe un plan de intelectualitate". În *Castelul*, K. ajunge aproape de izbîndă (dezlegarea secretelor), în clipa în care cade într-o toropeală apropiată somnului, cîinele cercetător cade într-un extaz şi primeşte revelaţii esenţiale; dar iată ironia destinului lor: tocmai atunci nu sînt în stare să le cuprindă cu mintea, ele le scapă şi sînt uitate, sau li se pare că a fost un vis, o halucinaţie, dezvăluirile sînt, vorba poetului, „numai o clipă, uitată pe urmă şi ea". Rezultatele obţinute nu permit o clarificare a lor la lumina conştiinţei, ele sînt de natura presimţirilor, a sesizărilor obscure cu antene ce ţin de ambele naturi ale fiinţei amfibice.

Situaţia ideală ar fi dacă ar exista o stare liminară între somn şi veghe, în care ambele moduri de sezisare să se poată practica concomitent. Este o situaţie exemplificată în povestirea *Vizuina*, unde ciudatul animal, care caută o

securitate perfectă stînd la intrarea vizuinii sale, pentru a putea supraveghea şi interiorul şi lumea de afară, încearcă să soluţioneze dilema : ori intră în propria sa interioritate — semnificată clar aici de vizuina pe care şi-a construit-o — şi atunci nu mai are perspective asupra lumii din afară, ori o observă pe aceasta, ieşind din sine. Sau, cum spune Kafka în alt loc, „Ceea ce eşti nu poţi exprima, fiindcă asta *eşti ;* nu poţi comunica decît ceea ce nu eşti, adică minciuna". Mai mult, scufundîndu-se în sine, pierde şi perspectiva asupra sa însăşi, e expus „stafiilor nopţii", e într-o stare de abandon, în care puterile dinlăuntru necontrolate, instinctele obscure dispun de el ; somnul, abandonul şi supravegherea prin conştiinţă se exclud ; ar trebui găsită o stare care să reunească trezia conştiinţei şi existenţa vegetativă ; zăbovirea pe limite, în care se complace şi în care crede a putea întruni cele două perspective, îl înşeală însă şi ea : el nu se găseşte de fapt nici „în sine", nici „în afara sa", şi aparenta lumină a conştiinţei e doar un semisomn, căci în măsura în care se abandonează existenţei nereflectate, nu e lucid, şi în măsura în care îşi supraveghează „somnul", nu e abandonat [1]. A ne supraveghea starea de nereflexivitate este însă întocmai ca şi cum am vrea „să luminăm întunericul pentru ca să-l putem vedea" (*Zări şi etape,* p. 23). În cele din urmă, numai decizia de a renunţa la toate „asigurările" şi reintegrarea într-o viaţă fără tentativele cunoaşterii îi asigură o exis-

[1] Cf. W. Emrich, *Kafka,* Bonn, 1965, p. 172—178, unde citim, între alte analize convergente : „Ar trebui găsită o stare care să reunească conştiinţa în cel mai înalt grad al treziei şi cel mai adînc somn, în care existenţa şi gîndirea să fie aduse în perfectă concordanţă"... „Antinomia dintre gîndire şi fiinţare nu se poate soluţiona."

tență „împlinită" într-un fel. Ideea adevărului de necuprins fără participare și de asemenea de necuprins o dată ce participi la el o găsim în *Convorbiri*, în formulare simplificată că adevărul „e poate însăși viața". Așadar, animalul ostenit pînă la neștire are revelația că numai renunțarea la tentativa cunoașterii totale îi aduce împăcare, așa cum K. în starea de epuizare își vede recompensate nu eforturile, ci abandonul. Dar prin asta nu se înlătură sciziunea dintre gîndire și ființare inconștientă, dintre subiect și obiect, dintre subiect și subiect în autocunoaștere. Și cînd recade în interioritatea nereflectării, îl paște pericolul forțelor obscure din sine, pe care acum le proiectează în afară — extrapolări analoage cu personificarea forțelor naturii —, acum puterile descătușate din propriile-i abisuri îl amenință permanent și-l împing la nebunie ; și „huruie moara smintelilor" — teluricul devine dușmanul omului.

Deci puterile ascunse din tenebre sînt zeități cu două fețe, fiecare un Ianus al adîncurilor, lucru evident îndeosebi în *Meșterul Manole*, cum am văzut. Ele pot servi scopuri înalte, apoi devin distrugătoare. „Nu știi ce posezi în propria ta casă", spune un personaj (în *Medicul de țară*), zărind caii miraculoși ieșind din cocina de porci. (Importanța lecturii lui Freud pentru constituirea unora dintre simbolurile kafkiene și unor vederi ale lui Blaga, cît și pentru tematica unor drame ale sale nu mai e de demonstrat.) „Înalt" și „adînc", „de jos" și „de sus" (ca și „instinctual" și „spiritual") sînt numai aparent duale, sînt termeni care reprezintă doar „aluziv", prin proiectare în categorii spațiale cu rezonanțe etice, factori care în realitate nu sînt distincți. „Numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi", spusese poetul.

Coborîrea în abisuri unde „Mumele, sfintele / ... Încă o dată te adapă" nu este deci un voiaj în idilă, ci o călătorie spre Hades. „Calea aici greu se găseşte... numai o clipă / uitată pe urmă şi ea / îţi dezvăluie nebănuite trepte." „Marile trepte" ce fac legătura între „sus" şi „jos" şi pe care urcă şi coboară neîncetat, într-un infern al rătăcirii eternizate, vînătorul Gracchus. „Barca mea e fără cîrmă", spune acesta, „ea merge unde o duc vînturile ce suflă în regiunile cele mai adînci ale morţii" — rătăcirile se petrec la voia puterilor obscure, atunci cînd navighezi — fără cîrmă — pe apele din străfunduri.

Descătuşarea forţelor abisale e, prin urmare, periculoasă şi nu duce la ţintă.

Neputinţa de a răzbi spre un tărîm al mîntuirii e incapacitatea de a acorda fiinţarea prin „somn" şi tot ce înseamnă el (participare la teluric, vegetativ, abisal) cu exigenţele cunoaşterii prin participare la o „înţelepciune de dincolo". Aceasta înseamnă că între omul concret şi „divinul din el", cum spune Blaga, sau „indestructibilul din el", cum spune Kafka, se cască un abis la fel de infranşisabil ca între om şi dumnezeire. Nici o practică mistică, nici o străduinţă a intelectului nu par să dureze punţi peste el. Imanentizarea principiului divin (în ambele viziuni) nu aboleşte căutarea lui Elohim, a unei împărăţii a lui Dumnezeu în noi, separată şi de lumea empirică, şi de cea interioară, psihologică. Acest principiu divin, indeterminabil prin atribute şi lăsat fără personificare, e legea internă a existenţei noastre. A fi, conform cu această lege, este a se regăsi şi a regăsi divinul din noi. Din nou se arată deci că fiinţarea deplină este o mîntuire. Astfel se restabilesc cerinţele religiozităţii în absoluitatea lor, dar pe bazele unui

umanism fundamental diferit de acea deificare a omului care e titanismul modern ; se tinde spre eliberarea omului de toate iluziile şi erorile, ca şi de formele de viaţă inumane ce rezultă din limitarea sa la o lume fără transcendenţă. Prin urmare, găsim în concepţia ce subtinde viziunea kafkiană o sinteză între umanism şi metafizică, sinteză ce se desprinde ca tendinţă fundamentală a filozofiei lui Blaga.

În această legătură de idei a devenit limpede că problematica filozofică propriu-zisă se îmbină cu reflecţia asupra situaţiei prezente. E incontestabil că problemele — în aparenţă atemporale — ale cunoaşterii, a participării la fiinţă, a găsirii universalului în particular, a împăcării empiriei cu metafizica sînt şi o filozofie a existenţei *hic et nunc*, cu raportări mai mult sau mai puţin explicite la epoca modernă, însoţite de reflecţii asupra istoriei. Sub raportul perspectivelor asupra istoriei, gîndirea lui Blaga, am văzut, are ca punct de pornire o acută conştiinţă a crizei spirituale. În privinţa lui Kafka, a devenit un loc comun al criticii interpretative că aspectul de coşmar al lumii reprezentate reflectă date ale contemporaneităţii, îndeosebi funcţionalizarea, despersonalizarea, tirania mecanizării, deşi numai în *America* realitatea prezentă a unei societăţi industriale apare în concreteţea ei, numai acolo critica maşinismului şi pierderea în masa amorfă se situează pe un plan imediat recognoscibil. Ar fi desigur abuziv să vedem în atitudinea potrivnică vieţii contemporane o trăsătură de unire importantă între cei doi creatori, de vreme ce critica contemporaneităţii e întreprinsă cu privire la aspectele ei cele mai diverse, în cele mai diverse

moduri, de o seamă de gînditori foarte diferiți, avînd în comun doar această luare de poziție. Însă felul de a se opune mentalității neacceptate, unghiul din care e privită au la amîndoi puncte de coincidență frapante.

Premisa de la care pleacă amîndoi e constatarea faliei adînci care despică pămîntul, cîndva ferm. Vorbind despre degradarea mitului în alegorie, a viziunii în idee, de acea subțiere a substanței ce se petrece cînd intelectualismul ia locul trăirii prin raportare la întreg, „în intimitate cu totul", Blaga țintește în lumea lipsită de spiritualitate și amorfă, în care omul („omul orașului", scria atunci, ceea ce se justifică în deceniul în care scria și în contextul dat de opoziția dintre omul lumii tehnicizate și cel legat de pămînt) „trăiește în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o treaz tristețe și în lucidă superficialitate". Trăirea lui „nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos". Acel „tot" cu care omul avea legături de participare organică s-a pulverizat. Această lipsă de organicitate „degradează viața modernă în nudă existență", spune Kafka în *Convorbiri*. Anonimatul înfricoșător în mijlocul unor puteri anonime și ele, în fața cărora omul e dezarmat, de aceea cuprins de angoasă, e numai în mică parte imputabil „mecanizării", cum se spune de obicei. Omul se simte singur printre oameni. Singurătatea deplînsă de Kafka, și a lui proprie, nu e nici singurătatea romantică, a geniului neînțeles, în izolarea sa orgolioasă sau în sihăstria sa rodnică, și nu provine nici doar din accidente biografice (care-și pot avea gravitatea) — e o singurătate esențială, a unui pelerin al absolutului neajuns la țintă ; dar e și sentimentul frustrării în urma dispariției legăturilor organice cu lumea o dată cu dizol-

varea comunității tradiționale cu o autoritate harismatică, emanată din acceptarea caracterului ei hieratic, întemeiat pe o trăire obștească în categoria sacrului. Sentimentul tragic al existenței, privit în ce are esențial (neglijînd condițiile și determinările care furnizează explicații relativ mulțumitoare pe planul psihologiei), este înainte de toate conștiința de a trăi într-un orizont fără transcendență, în mijlocul lucrurilor opace.

Ideea necesității unei metafizici, centrală în convingerile lui Blaga și în reflecțiile sale despre istorie și contemporaneitate, subtinde și viziunea kafkiană. Acest lucru devine evident mai cu seamă în tema rupturii dintre „sfere" ; drama imposibilei integrări în lume are loc în absența unei „legi unificatoare". Blaga acuză spiritul pozitivist de a fi dus la această „vegetare spirituală" în absența unei metafizici, abolite fără ca golul astfel produs să poată fi umplut de știință, care nu oferă un principiu supraempiric, unificator și dătător de directive existențiale. E tocmai ce deplora Hegel în prefața la *Știința logicii,* comparînd arhitectura cunoașterii de după dispariția metafizicii cu „un templu fără sanctuar". Limitarea la empiric lasă un gol în care pătrund forțe obscure descătușate prin însăși abolirea raportării la ceva supraempiric (experiența din *Vizuina).* Cînd acest lucru se petrece pe planul obștesc, terenul e pregătit pentru falșii profeți, care pot fanatiza popoarele cu promisiunea a ceva ce știința nu dă : o pseudocredință cu aparență de „lege unificatoare". Aceste implicații ne îndreptățesc să susținem că există ceva profetic în viziunea kafkiană, dincolo de prefigurarea în fabulații a inumanelor sisteme totalitare

(care a fost amplu semnalată în genere). Dar cu tot atîta îndreptăţire se poate susţine că poetul *Meşterului Manole* a intuit cu precizie urmările titanismului şi dezlănţuirea nepermisă a forţelor telurice ce aveau să irumpă în istorie, atunci cînd cerea, pe de o parte, să se ţină seama de ele, pe de alta, arăta cu pătrundere cum pactul cu ele e şi un pact cu diavolul şi că forţele adîncului, odată dezlănţuite, duc la toate „smintelile".

În legătură cu întorsătura produsă cînd lucrurile sînt duse prea departe şi se schimbă brusc în contrarul lor, reamintim următoarea cugetare a poetului: „Veacul nostru are profeţi care vorbesc despre viaţă cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea ce pulsează în opera lor nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forţa nebunului delirant." Se anticipă aici urmările, pe planul orientărilor şi făptuirilor, a vitalismului cu gesticulaţia sa de pseudovigoare.

Răspunzător de ruptura echilibrului spiritual nu e, prin urmare, numai intelectualismul, ci şi contrarul lui: propovăduirea iraţionalismului ca doctrină salvatoare. Dar într-un fel, primul l-a generat pe al doilea (prin golul lăsat de abolirea metafizicii, cum am văzut, şi a categoriilor sacrului, a organicităţii), şi ambele purced astfel din absenţa unei viziuni integratoare.

Existenţa trăită dureros de Kafka e, cum s-a spus de atîtea ori, existenţa în lumea modernă desacralizată, cea în care „Painjeni au umplut apa vie" şi „Porumbelul sfîntului duh... stinge cele din urmă lumini". Lacrimile închise în cuvintele parabolelor seamănă cu „plînsul" în „tîrziile rămăşiţe ale stelei pe care umblăm".

Tîrzii într-adevăr faţă de îndepărtata epocă de aur din negurile trecutului legendar. Înainte, cîndva, a fost o

stare paradiziacă de vieţuire anistorică într-o lume plină de sens, pe care Blaga o vede supravieţuind în comunitatea sătească. Dar trebuie spus : e ca şi cum ar fi existat ; căci situarea ei într-un moment concret al istoriei am văzut că e o mitizare ce nu ascunde sensul universal şi permanent al dorului de paradisul pierdut : năzuinţa spre o stare de har ontic, de comuniune cosmică, de integrare. Spre acest pămînt al fericirii, „drumul întoarcerii nu-l mai ştim". Cîndva, în trecutul imemorabil, s-a comis o greşeală, omul a fost izgonit din paradisul certitudinilor, de atunci „însetează după adevăr", dar „apele din fîntîni refuză găleţile lor", de atunci pluteşte în incertitudine, încolţit de neant. S-a petrecut o deviere din cale, ca a nacelei care ca o barcă a lui Charon urma să-l ducă pe vînătorul Gracchus în ţara de dincolo ; în text se subliniază că e o eroare, nu o culpă, din pricina căreia e condamnat să rătăcească, negăsindu-şi locul pe nici un tărîm. Culpa lui K. din *Procesul* provine poate, îşi zice el, dintr-o greşeală făcută cîndva şi uitată, şi cum parabola vizează universalul, e o greşeală a omului. Corelaţia cu mitul paradisului pierdut şi al căderii se impune de la sine, dar păcatul, am văzut, nu a fost săvîrşit prin fructul cunoaşterii, ci prin neîndestulătoare înfruptare din pomul vieţii, neparticipare la fiinţă, care nu se mai dezvăluie în existenţă decît ca negativitate, ca absenţă.

Sînt pasaje revelatoare, din care reiese cu toată claritatea că mitul căderii în păcat e folosit pentru a semnifica o permanenţă a condiţiei existenţiale ; proiectarea în trecut, sub formă de întîmplare, fiind în mod evident transpunere în fabulaţie. Izgonirea din paradis e pentru Kafka un proces veşnic repetat, sau perpetuu, prin urmare : „sîn-

tem de fapt în permanenţă în paradis, indiferent dacă o ştim sau nu". Proiectarea în istoria omenirii a momentului de instaurare a condiţiei existenţiale e aici „demitizat", desprins din fabulă, poate tocmai pentru a i se arăta calitatea de simbol. Aceeaşi desprindere din contextul mitului în forma sa epică o găsim şi la Blaga, în alt context, dar privind tot condiţia umană: „Omule, ziua de apoi e ca orice altă zi".

(Dar abstracţie făcînd de unele aforisme — şi, în cazul lui Kafka, de reflecţii răspîndite în jurnal şi în convorbiri —, demersul urmat în exprimare e tocmai invers: de la adevărul general, spre reprezentarea lui în fabulaţie, de la simbolul static, spre desfăşurarea lui într-o formă epică.)

Deci starea edenică rămîne proiectată în trecutul îndepărtat. *Illo tempore* se cunoşteau secretele azi uitate. Că înţelesurile s-au pierdut o dovedesc „făpturile toate" ce „poart-o semnătură", „în chip de rune", „de veacuri uitate"; corbul, pasărea înţelepciunii la antici, lasă semne în zăpadă cu paşii săi „măsuraţi", ce transmit „poate o veste cerească / pentru cineva care ar trece prin ţară şi n-a uitat să citească... Noi oamenii am uitat de mult": numai poeţii mai „slujesc un grai pierdut de mult".

„Nu cunoaştem semnele", spune Kafka. Adevărul pierdut e o temă reluată în mai multe povestiri. Veştile din trecut nu ne parvin, ca acel „mesaj împărătesc", cu care solul pornit să-l aducă rătăceşte întîmpinînd mii de obstacole; sau „veştile ne parvin de departe", cum se întîmplă, „la clădirea zidului chinezesc", şi nu se mai pot înţelege, absurditatea poruncilor transmise fiind, poate, imputabilă modificărilor suferite pe parcurs. Dar cine mai poate şti cum au fost la origină?

Golirea de sens a miturilor, simbolurilor şi credinţelor străvechi, încremenite şi acoperite de straturi succesive ale obişnuinţei, primind interpretări tot mai depărtate de cea originară, însumîndu-se astfel într-o tradiţie moartă, acest proces deplorat de Blaga în multiple reflecţii asupra contemporaneităţii îşi găseşte expresia succintă (dar nu univocă, cum am văzut) în Prometeul lui Kafka.

Asemănarea e tulburătoare între acest Prometeu petrificat, care nu mai e Prometeu, ci doar un pietroi, şi „chipul cioplit" al lui Zamolxe, devenit idol, în timp ce Zamolxe însuşi dispare şi învăţătura lui e uitată. E poate doar o coincidenţă că împietrirea e exemplificată tot printr-un revoltat împotriva zeilor, totuşi tîlcul e acelaşi ; cu toate că piatra e anonimă, iar chipul cioplit devine obiect de cult, ambele sînt la fel de „golite de sens".

Stînca mută cu care s-a contopit Prometeu nu mai semnifică nimic. Numai legenda spune că acolo a fost cîndva teatrul unei drame, şi numai mitul se poate apropia de explicarea obiectului altfel lipsit de semnificaţie. Sensul a dispărut într-un ceva ce se arată tăinuindu-se ; a intervenit „uitarea", apoi „plictisul" în faţa obiectului ce şi-a pierdut rostul. *„Grundlos"* scrie Kafka, întrebuinţînd ca de atîtea ori, un cuvînt cu multiple sensuri : *Grund* fiind şi fundament, temelie, temei, şi motiv, pricină, cauză, dar şi fund ; *grundlos* putînd însemna astfel şi „fără fund", ceva în care te poţi adînci la infinit, ca „fîntînile fără fund" ale cunoaşterii. Adică, recursul la sensul ultim e infinit.

Numai o gîndire mitică se poate apropia, prin urmare, de o sezisare — obscură şi ea — a unor tîlcuri ascunse în aparţiile lumii empirice şi supraempirice, acea gîndire

mitică, pe care Blaga o opune „intelectualismului plat" al epocilor cînd mitul se degradează şi substanţa spirituală se subţiază. Dar tocmai acea gîndire integratoare e absentă în veacuri de criză, cînd fîntînile din străfunduri sînt sau par astupate. Că civilizaţia tehnică în care „umblă maşini subpămîntene" şi „antenele pipăie spaţii" apare ca o Sodomă, unde „arhanghelii sosiţi să pedepsească oraşul / s-au rătăcit prin baruri", rezultă din dispariţia „poveştilor" spuse de stele „prin cetini de brazi". În parte, pervertirea are loc prin esenţializarea funcţionalului. Or funcţionalizarea exclude gratuitatea, care e o condiţie primordială pentru înţelegere, cum am văzut. Cîinelui gînditor i se obiectează : ce vrei ? N-ai destulă mîncare ? Samsa, înainte de metamorfoză, acceptă ca lege etică supremă datoria de a-şi exercita profesia, deşi o face cu un profund dezgust ; clădirea zidului chinezesc devine un scop în sine (nimeni nu-i mai ştie rostul), şi munca nu se încheagă, întocmai ca a meşterului Manole ; peste tot lipsa unei integrări unificatoare, care să depăşească empiricul, falsifică sau anulează rosturile.

Orientarea spre funcţional e solidară cu spiritul ştiinţei moderne, după cum tehnicismul e solidar cu orientarea spre pragmatic a cunoştinţelor. În exigenţa unei cuprinderi cognitive totale intră şi componenta care e critica spiritului ştiinţific, pe care Blaga, am văzut, o întreprinde incriminînd deopotrivă orientarea exclusiv spre empiric şi abstractizarea. Dezvoltările sale despre „atenuarea" şi „reducerea misterelor" îşi primesc parcă o ilustrare în pasaje multiple din povestirile lui Kafka, unde se arată că un fenomen, de îndată ce iese din limitele empiriei, e lăsat în afara cercetării sau este redus la concepte cu care se operează

în mod obişnuit. Procesul descris în fraza: „Orice descoperire e vărsată numaidecît în patrimoniul ştiinţei şi prin asta încetează oarecum să mai fie o descoperire" îşi are paralela în meditaţiile cîinelui gînditor, nemulţumit de simplificările — reducerile — oricît de operante, prin care întrebarea vizează o explicaţie satisfăcătoare înăuntrul unui sistem de coordonate, nu şi „esenţialul", adică onticul. Şi în această ordine de idei, se mai pot descoperi, cercetînd textele, numeroase corespondenţe de amănunt, esenţial însă este doar să constatăm că în ambele concepţii se consideră necesară spargerea plafonului construit prin limitările la empiric, ca şi prin abstractizare, prin triumful funcţionalizării şi al matematizării, şi că oricît de absolute ar fi exigenţele, sau tocmai prin absoluitatea lor, critica gîndirii ştiinţifice e întreprinsă pe alt plan şi deci nu comportă nicidecum o orientare potrivnică ştiinţei exacte. Interesul viu pentru ultimele poziţii cucerite de ştiinţă nu e nici în cazul lui Kafka[1] simpla curiozitate a unui intelectual dornic de a fi la curent cu descoperirile recente; el porneşte din dorinţa de a avea o privire de ansamblu asupra întregului domeniu al cunoaşterii. Nu există hiat între preocuparea aceasta şi literatura fabulaţiilor absconse, după cum încercările lui Blaga de a gîndi pornind de la datele fizicii noi sînt organic legate de viziunea sa expusă teoretic şi mijlocită de poezia sa. Constatăm deci într-un caz şi în

[1] Amintim că în cercul din Praga frecventat de Kafka şi vizitat adesea de Einstein şi de alţi fizicieni, de matematicianul Kowalewski, de filozoful Christian von Ehrenfels, se ţineau cicluri de conferinţe, urmate de discuţii, despre teoria relativităţii, a quantelor, a transfinitului Cantorian, despre psihanaliză; se citeau în comun şi se discutau Kant, Fichte, Hegel etc.

celălalt tendința de integrare a științei într-o cunoaștere globală a realului. Imputabilă științei e absența viziunii integratoare, de unde „vegetarea spirituală". De asemenea marcată de disperări metafizice și „tînjire" după plenitudine, creația lui Kafka e și ea o încercare de a regăsi „substanța subțiată în abstracție", „viziunea transformată în idee".

Ieșirea din impas e căutată în participarea neproblematizantă la rosturi intuite, înainte de toate prin integrare în existență, încercată și de Kafka pe aceleași căi, întîi biologic: inserarea în șirul generațiilor perpetuînd viața i se pare o modalitate de a regăsi o lume a organicității scufundate. Etnicitatea sa pronunțată, pe care și-o simte ca un destin, apare ca un dat prim și un principiu formativ, izvorît din ceea ce Blaga numește „matcă stilistică", nu ca o aderare la o doctrină constituită, ale cărei tradiții nu mai puteau însemna pentru el decît rituri golite de sens, după cum reiese din mărturisiri cu totul explicite. Studiul tardiv al iudaismului nu e o conversiune, ci încercarea de înrădăcinare într-o spiritualitate pe care fără îndoială o reprezintă. Și, ca și la poetul „mioritic", integrarea se însoțește de o ineluctabilă singularizare.

Tradițiile, am văzut, împrăștie o lumină asemănătoare cu fosforescența putregaiului, atîta vreme cît subsistă ca scheme și forme încremenite. E necesară scoaterea din uitare a sensurilor lor originare, o desfundare a surselor astupate, o vivificare prin sevă nouă. Astfel, întoarcerea spre lumea apusă a miturilor e doar aparent paseistă. Ea nu are sensul tradiționalismului obișnuit, al dorinței de păstrare și perpetuare statică; refacerea legăturilor spirituale cu trecutul prin întoarcerea la „surse" are rostul de a servi

reînnoirea, de vreme ce tinde să găsească în adîncuri, în zonele abisale prin care omul participă la memoria colectivă, conținuturi „uitate".

Desigur, acele „veşti ce vin de departe" nu ne *pot* parveni cu exactitate, şi dacă ne-ar parveni n-ar mai avea acelaşi rost ; o dialectică foarte subtilă cuprinsă în *Clădirea zidului chinezesc* şi în bucata *Despre problema legilor* ne-o spune, în reflecţii ce implică o privire lucidă asupra filozofiei istoriei. Citim despre legile şi directivele prin care oamenii încearcă să organizeze prezentul şi viitorul că sînt „nesigure", ba chiar „dăunătoare", căci „aduc poporului un sentiment falacios al securităţii" ; în situaţiile neaşteptate ce se ivesc, el e nepregătit, tocmai fiindcă se încrede în directive ce nu mai corespund prezentului. De această încredere adormitoare s-ar putea dezbăra numai dacă ar avea ochii aţintiţi spre adîncuri fără fund, nu spre istorie, numai dacă ar purta în sine o lege absolută, decurgînd dintr-o reprezentare despre „adevărata fiinţă umană" sau ce trebuie să fie ea. Majoritatea poporului nu-şi poate însă închipui o astfel de lege absolută, deşi are un sentiment obscur al existenţei sau posibilităţii ei : de aceea, încearcă să ajusteze legile transmise, clarificîndu-le, căutînd „greşeli" comise cîndva sau pervertirile suferite „în drum". Optica astfel circumscrisă corespunde istorismului şi convingerii că se pot întrevedea în evoluţie liniile de forţă ale dezvoltărilor ulterioare, direcţiile ce se indică fiind transformate în directive. Se priveşte deci cu ochi critic istoricizarea absolutului, care de la Hegel încoace e temelia aşteptării unei rezolvări definitive — sau, cum citim în fragmentul despre legi : speranţa că o dată „se va respira uşurat", punînd un „punct final" zbaterilor

istoriei, cînd totul va fi devenit „clar" — a unei instalări definitive în lume, care să garanteze omului o desfășurare neturburată de contingențe. Așa cum Blaga istoricizează și relativizează adevărul, subordonîndu-l categoriilor stilului și totodată critică istorismul din unghiul de vedere al însetatului de absolut, se manifestă la Kafka distanțarea tipic modernă față de epocă, în același timp în care își asumă problematica și sfîșierile ei. Luarea de poziție împotriva lumii moderne nu e o condamnare și nici măcar o dezicere de ea: „Am receptat intens negativitatea epocii... care mi-e foarte aproape și n-am dreptul s-o combat, ci doar s-o reprezint". Și încă în primele scrieri găsim: „În lupta dintre tine și lume, fii de partea lumii". Lumea e însă „nefericită" și așteaptă o regenerare.

Credința în posibilitatea de împrospătare prin întoarcerea „la rădăcini", convingerea că e cu putință reactualizarea gîndirii „mitice" într-un context modern cuprinzător, investește căutarea în zonele abisale, în teluric și etnic cu semnul pozitiv, pe care nu părea să-l aibă. Soluțiile individuale sînt însă de neconceput pentru acest singuratic; gînditorul din *Cercetările unui cîine* caută, în mod grăitor, o hrană pentru toată cîinimea, adevărul găsit n-ar avea valoare decît dacă l-ar putea împărtăși tuturor, sau cum spune poetul: „Un om singur parcă nici nu e om". Iar noul ev de închegare a unei viziuni organice e de neconceput în perspective individualiste, fiind prin definiție un ev al integrării, al viziunii împărtășite, al obștei umane.

Misiunea de descoperitor de surse și-o simte și Kafka, e rostul scrisului său, pe care-l situează dincolo de categoriile estetice. Ca poezia dincolo de poezie, fabulația sa tinde să fie o fabulație dincolo de literatură. „Poetul are

misiunea să integreze în eterna viaţă ceea ce e trecător şi izolat, şi ceea ce e fortuit, în universul legităţii" *(Convorbiri cu Janouch)*. „El are o misiune profetică." Paşii săi îl conduc pe acest profet pe calea speranţei într-o lume care se va depăşi ieşind de sub semnul mecanizării şi funcţionalizării. Miraculoasa integrare — ce nu mai apare ca posibilă în scrierile în care eroii suferă un eşec tragic — urma să fie încheierea primului roman *America*, unde personajul avea să regăsească, după lunga sa călătorie subpămînteană — o trecere prin Hades şi ea —, tot ce e paradiziac şi dorit cu nostalgia exilatului : părinţi, patrie, un rost în lume, libertate (toate, evident, cu valoarea lor simbolică corespunzătoare pe plan spiritual). Astfel, „epoca de aur", ţara de odinioară, sau „paradisul pierdut" devine şi un pămînt al făgăduinţei. Viziunilor apocaliptice de sfîrşit li se asociază viziunea profetică a noilor soluţii existenţiale. „Un butuc de vie îl crezi de mult uscat, şi totuşi toamna îl găseşti mai încărcat de struguri decît orişicînd", scrie poetul.

Sub raportul perspectivelor istorice deslușite în gîndirea celor doi creatori, am găsit deci de asemenea asemănări grăitoare. Poziţia lor de „antimoderni" se nuanţează prin toată intensitatea cu care e afirmată putinţa vivificării spirituale şi prin misiunea ce şi-o simt de a ajuta naşterea — agonia lumii fiind şi durerile facerii — printr-o maieutică la fel concepută : cea a gîndirii prin „icoane şi abreviaţiuni".

Cu privire la acestea din urmă, ar fi de amintit că ambele opere îşi găsesc o zonă de convergenţă în expresionism, lucru ştiut, şi deşi această sferă le subsumează oarecum din afară, aspectele comune sub acest raport nu pot fi

numite doar exterioare. Blaga definește expresionismul desigur interpretîndu-l în sensul propriilor sale tendințe, de pildă scriind : „Expresionism înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti,* adică făcînd abstracție de individualitatea lor". Din „orientarea spre esențial" decurge, am văzut, și renunțarea la literatura psihologică, în favoarea unei puternice stilizări, spune Blaga, în virtutea căreia întîlnim în dramele sale (ca în drama expresionistă, în genere) personificări ale unor categorii sau principii, în loc de individualități, ciocniri de „idei-forțe", în loc de „conflicte" personale. *„Zum letzten Mal Psychologie"*, exclama Kafka, și personajele sale sînt de asemenea denumite doar prin funcția lor („medicul", „comandantul" etc.), sau n-au alt nume decît o inițială, sau au o natură proteică insezisabilă. Chiar în povestirile la persoana întîi, toată subtilitatea analizei zace în reflecții asupra comportamentului și gîndurilor ce se pot suporta la alții, nu în introspecție.

Concepția lui Blaga despre artă atunci cînd corespunde într-adevăr funcției pe care i-o atribuie — aceea de a fi revelatoare —, e un corolar al teoriei cunoașterii. A surprinde într-o obscură iluminație un crîmpei de adevăr în miezul lucrurilor, așa cum soarele „se resfrînge în noroi", corespunde definiției artei ca găsirea unui „punct în întuneric" din care razele de lumină ale adevărului „pot fi interceptate". Or chiar și din puținele reflecții legate de interpretarea scrierilor kafkiene ce au putut găsi loc în șirul considerațiilor noastre de aici reiese cu evidență că prin natura lor aceste scrieri satisfac tocmai exigențele formulate de Blaga față de artă, atunci cînd definește în felul său un „produs de artă expresionist" : ea trebuie să re-

dea lucrurile în așa fel, încît „puterea, tensiunea interioară" să-și întreacă obiectul, să-l „transcende", „trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul" *(Filozofia stilului,* p. 68—69).

Dar revelațiilor primite la „ultimele hotare", la limitele inteligibilului, sînt tocmai cele „inexprimabile" pentru că neconceptualizabile, și mai sînt și ambigui prin starea aceea liminară a conștiinței ce încearcă să se lase dusă de fluviul „somnului" și în același timp să stea de veghe la malurile lui. Iar o realitate ambiguă nu poate primi altă expresie decît tot ambiguă: mijlocitoare de sensuri de acest fel; am văzut că e metafora revelatoare, cu deschiderea ei spre infinit. Ea e mijlocul de captare a unor realități care se refuză formulării conceptuale. Sau metaforă fabulatorie poate fi numită forma caracteristică pe care o are la Blaga convertirea unor conținuturi în întîmplări cu un tîlc întrevăzut, și pe aceeași cale a proiectării în fabulație — în „mit" — o ia gîndirea sa în încercări de cuprindere a intuițiilor neformulabile pe calea limbajului abstract. Acesta, am văzut, stă sub semnul lui „ca și cum". Mitul, spune Blaga, se apropie mai mult de anumite realități decît analiza. Aceeași funcție de a converti intuiții neformulabile în imagini are la Kafka parabola, dar parabola ambiguă, aceea despre care spune că rostul ei e de a arăta ceea ce de altfel știm: „că deneconceputul e de neconceput". Pentru ambiguitatea lor, am numit povestirea kafkiană o metaforă fabulatorie; ea tinde să fie o „metaforă revelatoare", de vreme ce încearcă să comunice adevăruri sau să indice căi de acces spre adevăr; se indică existența unor realități intuite prin intermediul aspectelor lor fortuite, care se arată. *Procesul, Castelul* e fiecare o

imagine a lumii şi totuşi nu e ; decalajul însuşi e o indicaţie aluzivă. Maniera specifică lui Kafka de a întrebuinţa imaginile lumii şi fabulaţia ce redă şi nu redă procesele curente ale existenţei n-o putem determina aşadar mai îndeaproape decît renunţînd la ideea de simbol [1]. El însuşi scrie că despre unele adevăruri nu putem vorbi nici măcar prin simboluri, ci doar „aluziv" (termen întrebuinţat şi de Blaga în legătură cu indicarea relaţiilor „foarte ascunse" dintre „fondul anonim şi cosmos").

Se poate spune că redarea indirectă e o caracteristică generală a esteticii moderne, ea s-ar putea numi un joc de oglinzi, în sensul că poetul nu ne face să vedem prin limbaj o imagine captată direct, ci o imagine secundă, reprezentarea fiind astfel rezultatul unei duble oglindiri. Acest lucru a fost formulat de Hugo von Hofmannsthal în chip de precept :

„Schildern willst du den Mond ? So zeig mir den Hund auf dem Hofe". Aşa cum odinioară numai pe scenă întîmplările groaznice — războaie, crime, cataclisme — intrau în conştiinţa spectatorului indirect prin relatare, azi şi romancierul elimină din povestire, de obicei, momentul culminant al acţiunii, pentru a-l reda prin comentarii asupra lui, prin

[1] „Pe cînd la Goethe intuiţia poetică şi simbolizarea dezvăluie natura adevărată a lucrurilor, revelînd fenomenul originar universal, la Kafka intuiţia şi poetizarea distrug adevărul, ba chiar realitatea obiectelor. Deci nu se poate vorbi la el de simboluri. Creaţia sa nu e nici alegorică, nici simbolică, ci are un caracter parabolic, pentru care estetica şi poetica actuală nu posedă încă denumire, pentru că o astfel de lume a parabolicului nu a apărut înaintea lui. ...Structura ei nu se dezvăluie decît în relaţiile reciproce dintre imaginile luate în parte şi intenţia ce vizează universalul." (W. Emrich, *Kafka*, p. 81.)

oglindirea lui în personaje etc. Frecvența acesui procedeu [1] aduce cu sine o altă trăsătură caracteristică a stilului modern : inventarea unui corelat obiectiv, comportamentul în locul analizei psihologice sau introspecției, acțiunea filmică, ecranizată, în locul comentariului verbal interpretativ. Prezentarea directă a momentului intens e resimțită de sensibilitatea estetică ca un procedeu ieftin, inestetic, aparținînd literaturii de ordin secund, romanului foileton ; încrezător în acea stilizare spre indirect și domolire a șocului nemijlocit care se cheamă *understatement* — contrariul exagerării, exprimare minimală, dacă vrem — și care permite imaginației să dea fenomenului tratat cu discreție, sau trecut sub tăcere, întreaga sa amploare, artistul modern evită expresia nemijlocită, care de altfel a devenit prea slabă — oricîtă putere ar pune în limbaj —, maximul o dată atins nemaiputînd fi întrecut, așa cum superlativele supralicitate devin fără efect. Se ajunge astfel la o anumită cifrare a realității reprezentate, aceeași ca în artele plastice, unde formele devin reprezentări „abstracte", cu imensă putere de sugestie, cu atît mai mare uneori cu cît „aluzia" la conținutul înglobat e mai echivocă.

Desigur că arătarea indirectă nu aparține cu exclusivitate esteticii contemporane, îi e caracteristică în măsura în care a devenit un principiu estetic general, datorită în bună parte tocmai influenței covîrșitoare a lui Kafka (deși

[1] Walter Jens, unul din comentatorii cei mai avizați ai literaturii contemporane, scrie (în *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München, 1961) : *„Der Poet unserer Zeit... dem understatement vertrauend, zirkelt seine Handlungshöhepunkte ein..."* (p. 15—16). *„Die hinter bunten Fassaden nur als en Schattem-Zeichen erkennbare Welt will nicht durch Olgemälde und Traktate, sondern durch Chiffren repräsentiert sein"*.

e imitat îndeobște în privința incongruenței, a „absurdului", și a efectului : impresia că înfățișează o realitate onirică). Dar față de arătarea indirectă ca tehnică literară, modul său caracteristic se deosebește în adînc, prin aceea că — e necesar s-o reamintim aici — expresia stă sub semnul cunoașterii, vizînd dincolo de estetic un conținut cognitiv, anume tocmai acea complexitate contradictorie a realului care nu permite, oricum, o formulă directă și univocă. Iar spre a determina mai îndeaproape deosebirea dintre exprimarea simbolică și reprezentarea indirectă kafkiană, iarăși e necesar să deschidem o paranteză revenind în urmă.

Fenomenele, suferind modificări sub ochiul observatorului din clipa ce intră în cîmpul său vizual, apar ca instabile, și această instabilitate face ca denumirile — directe sau imagistice — să nu se acopere cu ceea ce sînt ; reprezentările ce le primim despre ele sînt la rîndul lor supuse unor modificări pricinuite de stări psihice, așa încît totul apare ca evanescent. „Cuprind lucrurile dimprejur prin reprezentări atît de caduce, încît sînt mereu tentat să cred că ele au existat cîndva, acum însă stau să se scufunde", citim în una din primele povestiri. În mijlocul unui univers mobil, se produce lesne o stare de vertij asemănătoare cu senzația că pămîntul ferm devine nesigur și că se preface într-o mare agitată. Imaginea lucrurilor fiind și ea schimbătoare, denumirea lor — în orice fel, imagistic, metaforic — e doar vremelnic potrivită, putînd fi schimbată după împrejurări : „Plopul din cîmp pe care l-ați botezat «Turnul de la Babel», căci nu voiați să luați seama că e plop, se clatină în vînt, iarăși fără nume, și trebuie să-i ziceți acum : Noe pe cînd era beat."

Imaginile — poetice sau nu — se pot primeni, căci ele nu privesc doar aparența lucrurilor : „Nu vă puteți mulțumi cu numele adevărat al lucrurilor și în grabă presărați peste ele nume întîmplătoare". „Adevăratul nume" al lucrurilor are aici rezonanțe biblice : Adam, cînd ia în primire lumea proaspăt creată, pune stăpînire pe lucruri, numindu-le cu numele lor „adevărat". Imaginea fortuită, „presărată la întîmplare, nu pune stăpînire pe lucrul denumit, nu-i prinde decît aspectul vremelnic, apariția, părelnicul. De aceea se caută o exprimare dincolo de imagine poetică și de simbol. Maniera „aluzivă" seamănă cu un anumit fel de metaforă : cea în care fabulația transformă procese în cvasi-acțiuni, cvasi-întîmplări. Trăirea internă se transformă în aventură proiectată în poveste.

Procesul de elaborare se poate urmări luînd ca obiect tema metamorfozei. Comparația dintre o povestire mai veche și *Metamorfoza* permite să surprindem mutația suferită de un gînd : eroul zace în pat „ca o insectă", își zice el însuși, iar tatăl său îi reproșează că e „un parazit" ; în jurul acestui gînd se cristalizează *Metamorfoza :* s-a petrecut transmutația de la un „ce ar fi dacă" la un fapt dat fără condițional : lucrul nu mai apare „ca și cum" s-ar petrece, ci ca și cum s-ar fi întîmplat aievea. Nu intrăm aici în miezul problematicii, care e, desigur, discrepanța dintre eul social, definit prin relațiile cu lumea, și cel profund, „adevărat", sau cel puțin resimțit ca atare din interior, tema tratată dintr-o perspectivă nouă : interioritatea își e și ea înstrăinată ; resimțită și ea ca o amenințare, își devine dușmană, e un parazit, o insectă, un monstru ce amenință

fiinţa în raţionalitatea ei [1]. Instinctualul, ca şi lumea sensibilităţii necontrolate, somaticul, ca şi oniricul, apar ca forţe de temut. Dar, cum am spus, aici ne limităm să constatăm că acest conflict — fără greş detectabil în toate gîndurile personajului în stare de semisomn, cu dorinţa sa de a se smulge din funcţional —, de atîtea ori tratat în literatură pe planul psihologiei, e de astă dată smuls din introspecţie pentru a fi proiectat, cu o remarcabilă îndrăzneală artistică, pe planul întîmplării şi transformat într-o „metaforă epică".

Acelaşi lucru în legătură cu *Procesul :* cortina se ridică tot în clipa trezirii, şi conflictele interioare dezbătute în vis şi semisomn încep să fie jucate pe scena realităţii secunde care e fabulaţia ; autocondamnarea finală a lui K. dovedeşte că sensul tribulaţiilor sale e din domeniul conştiinţei, proiectată în afară într-un vast ansamblu de persoane, instituţii, relaţii etc. Supresiunea lui „ca şi cum" în acest joc al interiorităţii proiectate marchează trecerea de la fabula alegorică la metafora fabulatorie, de la reprezentarea simbolică univocă la simbolizarea echivocă, efect al gîndirii mitice.

Limbajul lui Kafka, deşi infinit mai „cifrat" decît al lui Blaga, vădeşte totuşi asemănări structurale cu al poetului, care, am văzut, inventează întîmplări şi fabulaţii metaforice, care „arată", prin ficţiune ireductibilă la concepte, intuiţii, nu le „traduce" în abstracţie.

Caracterului „misterios", fiindcă antinomic, opus raţiunii, „absurd" al realului îi corespunde deci ambiguitatea exprimării, funcţia revelatoare a metaforei e de a indica —

[1] Cf. subtila analiză a lui W. Emrich, *Op. cit.*, p. 118—127.

aluziv — existența unor realități intuite. „Metafora adevărată e un mijloc de captare a unor realități care se refuză formulării conceptuale."

Pentru a comunica incomunicabilul, vorbele sînt ineficiente. Poetul care vede „rune, pretutindeni rune", consideră că limbajul metaforic s-a ivit în istorie cu limbajul însuși și că numai prin el omul, „animalul metaforizant", poate da expresie inexprimabilului. Și mai mult însă spune tăcerea. Poetul, „tovarăș al liniștii", care primește „picuri de lumină și stropi de pace" din cer, cînd stă încremenit „ca un ascet de piatră", căci „Tăcerea mi-e duhul", cîntă „cu cuvinte stinse în gură" ; acestea au o densitate infinit mai mare decît patosul zgomotos. Poeții lui „vorbind sînt muți" și, am văzut, ei slujesc „un grai pierdut", uniți prin această slujbă, această misiune de hermeneuți, pe cînd „prin sunet și cuvînt s-ar despărți". Tăcerea lor e plină de rod : „Ei tac ca roua, ca sămînța" și astfel devin „izvor", izvor a cărui semnificație simbolică la Blaga o cunoaștem : e sursă de apă vie, de cunoaștere și participare. Tăcerea, ca și „cîntecul mut", e simbolul comunicării prin alte mijloace decît ale exteriorității...

Cîinele gînditor al lui Kafka își primește marile revelații în timpul extazului său ciudat printr-un „cîntec mut", „fără de glas". El pune la îndoială mereu misiunea acelor „cîini aerieni" — artiștii —, care „plutesc în aer, și asta e tot, viața merge înainte ; din cînd în cînd, se vorbește despre artă și artiști, atît", ei aparțin unei sfere ce nu are justificare ; sau acea justificare foarte contestabilă, care se invocă mereu că „aduc o contribuție la propășirea intelectuală" ; dar „dacă obiectezi că contribuțiile lor sînt fără

valoare", lumea e de acord, şi totuşi continuă să repete locul comun. Cercul vicios : a întemeia arta pe utilitatea ei culturală şi a recunoaşte că nu aduce contribuţii reale e o poantă de umor îndreptată atît împotriva încercărilor de a justifica arta aşezînd-o pe fundamentul şubred al aportului ei „util", cît şi împotriva unei arte care nu e revelatoare ; dar are şi un tîlc mai adînc ; fiinţele aeriene sînt într-adevăr „în aer", contactul lor cu pămîntul e la fel de nul ca şi contactul cu transcendenţa. Şi ce-i caracterizează pe aceşti falşi vateşi e limbuţia, vorbăria. Discursivitatea, sau „vorba ce se ţese" e „deşartă născocire", spune poetul, în *Ulise*. Revelaţii nu poate aduce cuvîntul organizat în discurs conform funcţiilor logice ale intelectului. Semnificaţia cea mai bogată o are muţenia de piatră a stîncii, care a fost Prometeu, sau a statuii ce a rezultat din toată povestea lui Zamolxe, fiindcă închid în ele sensuri, tîlcuri, trăite cîndva, interpretabile apoi în fel şi chip.

Un memorabil text al lui Kafka, de asemuit prin concizia sa de „fabulă" cu *Prometeu* şi cu la fel de memorabila interpretare a lui Don Quijote, se intitulează *Tăcerea sirenelor*. Odiseu s-a încrezut în lanţurile cu care a pus să fie legat de catarg şi în ceara cu care-şi astupase urechile ca să scape de tentaţia fatală. În realitate, el a scăpat fiindcă a crezut doar că sirenele au cîntat, ele însă au tăcut. Dar se poate că Odiseu, „atît de şiret, încît nici zeiţa destinului nu poate pătrunde în sufletul lui", a ştiut de tăcerea sirenelor şi „le-a opus lor toată înscenarea ca pe o pavăză", ştiind că au „o armă mult mai puternică decît cîntecul, şi anume tăcerea".

Se poate urmări cum se răsfrînge în stil concepţia „tăcerii pline" sau a inexpresivităţii vorbei meşteşugite după

criterii plastice. Se constituie o estetică a „cuvintelor stinse în gură", ca să spunem așa : o estetică dincolo de estetică. Imensa sugestie ce emană din poezia lui Blaga este a spațiului dintre cuvinte, a referințelor la ceva spus pe jumătate și tăinuit, a tîlcurilor indicate aluziv. Nimeni n-a susținut vreodată că Blaga este un poet care frapează printr-un vocabular somptuos, printr-un belșug imagistic în sensul obișnuit al expresiei. La Kafka, claritatea cristalină a frazei e în contrapunct cu adîncimea fără fund a tîlcurilor sugerate, și marea subtilitate a transpunerii în fabulație se obține în mod uimitor printr-un vocabular discret, exact, simplu, fără ornament și fără bogăție. Starea poetică prin excelență, atît de intens mijlocită de poezia lui Blaga, și incantația epică a povestirii kafkiene, cu fascinația ei de vis în trezie, sînt produse îndeosebi de metafora în desfășurare, care prin caracterul ei de legendă e un întreg limbaj sub semnul lui „ca și cum".

Departe de noi intenția de a reduce unicitatea inalienabilă a fiecăruia dintre cei doi creatori de valori noi ; totuși similitudinile găsite sînt din domenii esențiale : ale viziunii și ale transpunerii ei în opere, aparent atît de deosebite. Dar putem spune că ambele purced dintr-un nucleu dinamic, ale cărui volițiuni sînt polarizate de năzuința cunoașterii. Aceasta generează un *poiesis* ce tinde spre înfățișarea ființei în esența ei contradictorie și enigmatică. Aventura cunoașterii e tragică prin stavilele impuse de dizarmonia dintre ființă și rațiune, misterul lumii rezidă în totalitatea ei de necuprins și în natura ei antinomică. Aceasta se cere sesizată într-o viziune ce nu reduce misterul, ci îl adîncește, într-o tentativă de cuprindere care nu vrea

să fie un asediu al titanilor, ci o participare la fiinţă, iubită ca ultimă realitate intimă şi trăită ca dătătoare de spaimă şi cutremurare.

Ca şi în destinul literar al lui Kafka, considerat un caz unic şi excentric, pentru a fi luat apoi ca un adevărat etalon al modernităţii, în aprecierea lui Blaga din perspectiva timpului intervin, cu atît mai mult cu cît îl considerăm în paralelismul său cu această notabilă expresie a contemporaneităţii, factori care-i pun în lumină alte valenţe şi alte valori. Integrarea în istorie, pe care am încercat s-o desprindem în dezvoltările despre „perspective istorice", se arată astfel cu mai multă evidenţă încă decît prin exegeza propriilor sale atitudini şi consideraţii legate de problematica timpului.

Distanţîndu-se de tradiţia unui transcendent substanţializat şi împlîntînd principiul divin în fiinţa umană, Blaga ne apare ca un umanist care trăieşte însă uimirea în faţa miracolului lumii cu intensitatea unui mistic. Acest umanism, care nu e nici limitare la empirie, nici deificarea omului proprie titanismului modern, se lărgeşte prin descoperirea unei sfere unde discrepanţa dintre absoluitatea trăirii numinosului şi exigenţele lucidităţii e abolită, unde luminile întrevăzute în tenebre scapă formulării, şi sînt circumscrise prin tatonări succesive şi, mai ales, prin inefabila sugestie a poeziei tainei şi tăcerii, de o rară profunzime.

CUPRINS

Considerații preliminare 5
Poezie și cunoaștere 13
Cunoaștere și mit în opera dramatică 66
O filozofie poetică 91
Perspective istorice 143
Metaforă și gîndire mitică 167
Recapitulări 214
Similitudini 219

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1970. Hîrtie tipar înalt tip A de 80 g/m². Format 549×840/16. Coli ed. 12,77. Coli tipar 17,5. A. nr. 14105/1969. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859—95.

Tiparul executat sub comanda
nr. 3185 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
București
Republica Socialistă România

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOZOFIE
PETUL
RON 5,00

BCUIASI/CENTRALA UNIVERSITARA

Lei 8